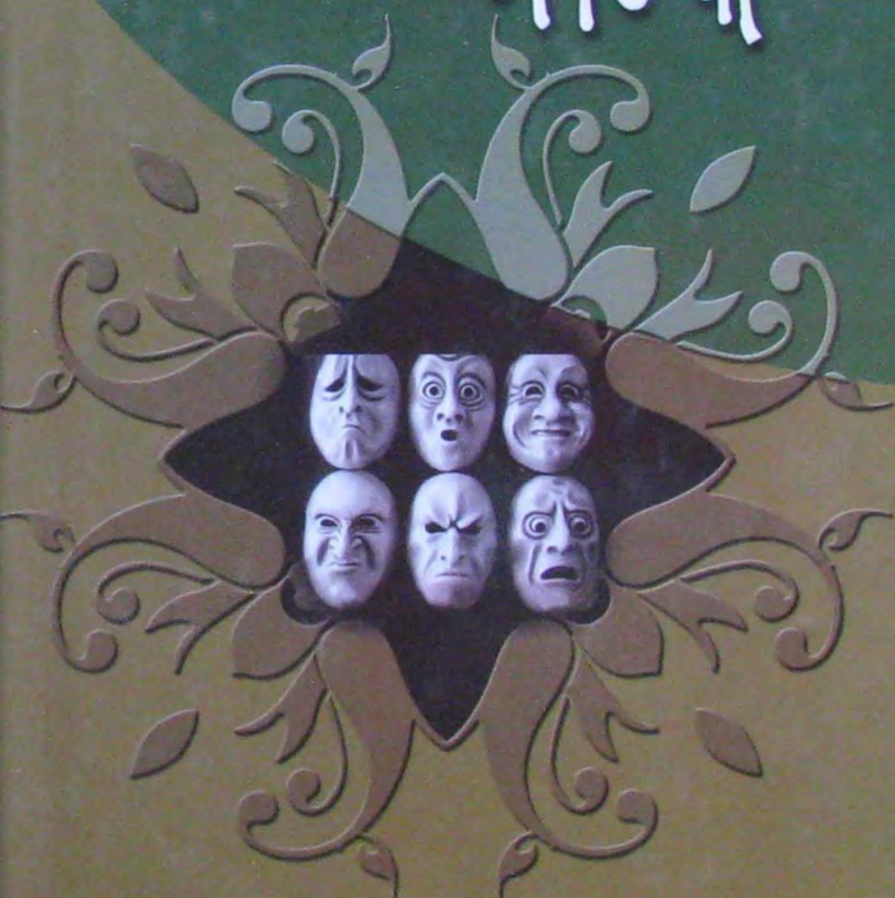
ନୂତନ ଧରାତଳର ନାଟକ



ଡକ୍ଟର ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ

ନୂତନ ଧରାତଳର ନାଟକ

ଲେଖକ

ଡକ୍ଟର ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ



ଦିବ୍ୟଦୂତ ପ୍ରକାଶନୀ



ନୂତନ ଧରାତଳର ନାଟକ
(ସାହିତ୍ୟିକ ସମାଲୋଚନା)

ଲେଖକ
ଡଃ ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ

ପ୍ରକାଶିକା :
ଶଶିପ୍ରଭା ସାମନ୍ତରାୟ
ଦିବ୍ୟଦୂତ ପ୍ରକାଶନୀ
ରାଜାବଗିଚା, କଟକ – ୯
ମୋ : ୯୩୩୭୭୧୯୯୧୭

ସହଯୋଗୀ ପ୍ରକାଶକ
ପ୍ରଭାଂଶୁ ସାମନ୍ତରାୟ
ମୋ : ୯୪୩୭୦୨୩୬୭୭

ଶିଳ୍ପୀ : ଶଶିକାନ୍ତ ରାଉତ

ଦ୍ୱିତୀୟ ସଂସ୍କରଣ:– ୨୦୧୫

Price : 175.00
ISBN : 978-93-84203-22-1

NUTAN DHARATALARA NATAKA
(LITERALY CRITICISM)

Written by :
Dr. Hemant Kumar Das

Published by :
Sashiprava Samantaray
Dibyaduta Prakashani
Rajabagicha, Cuttack-9
Mob : 9337719917

Associate Publisher
Prabhanshu Samantaray
Mob : 9437023677

Cover Design : Shashikanta Rout

Second Edition :- 2015

ପୁନଶ୍ଚ :–

'ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ରୂପ ବିଭବ', 'ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଶିଳ୍ପ ଚେତନା', 'ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ରୀତି ଓ ପ୍ରବୃତ୍ତି' ପରେ 'ନୂତନ ଧରାତଳର ନାଟକ' ଏ ଧରଣର ଚତୁର୍ଥ ସଙ୍କଳନ । ପୂର୍ବ ସଙ୍କଳନଗୁଡ଼ିକର ଉପାଦେୟତା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ପୁନଶ୍ଚ ଏ ଧରଣର ଉଦ୍ୟମ କରିବାକୁ ଯେ ସାହସୀ ହୋଇଛି, ଏହା କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ମାତ୍ର । ଏଥିରେ ସଙ୍କଳିତ ସମସ୍ତ ପ୍ରବନ୍ଧ ଓଡ଼ିଶାର ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ପତ୍ରିକାମାନ ଯଥା :– ଝଙ୍କାର, ଇସ୍ତାହାର, ନବଲିପି, ଅକ୍ଷପାଦ ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରକାଶ କରି ମୋତେ କୃତଜ୍ଞତା ପାଶରେ ଆବଦ୍ଧ କରିଛନ୍ତି । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରିବା ହିଁ ହେଉଛି ଏହି ସଙ୍କଳନର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ତହିଁରେ ଏହା କେତେଦୂର ସଫଳ ହୋଇଛି, ତାହା ଏହାର ପାଠକମାନେ ହିଁ ବିଚାର କରିବେ ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ କେଉଁଠି କିଛି କହିବା ବା ଲେଖିବାକୁ ଗଲାବେଳେ ଗୋଟିଏ ପ୍ରଶ୍ନ ବାରମ୍ବାର ମୋ ମନରେ ଉଙ୍କିମାରେ । ତାହା ହେଉଛି ଓଡ଼ିଆ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ଓ ବିକାଶ ସମ୍ପର୍କୀୟ । ଏ ବିଷୟରେ ମୋର ଯାହା କହିବାର କଥା, ତାହା ମୁଁ ଅନ୍ୟତ୍ର କହିଛି, ଏଇ ସଙ୍କଳନରେ ମଧ୍ୟ କହୁଛି । ଆଲୋଚକମାନେ ଯେ ଏ ବିଷୟରେ ଚିନ୍ତା କରୁନାହାନ୍ତି ତାହା ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ମାତ୍ର ମୂଳ ପ୍ରଶ୍ନଟି ପୂର୍ବଭଳି ଅସମାହିତ ରହିଯାଇଛି । ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମଧ୍ୟ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ଖଣ୍ଡିଏ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ଖୋଜି ପାଇବା ମୋ ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ହୋଇନାହିଁ । ଡଃ ପ୍ରସନ୍ନ କୁମାର ବରାଳ ତାଙ୍କ ନିଜ ଗବେଷଣା ଗ୍ରନ୍ଥ 'ଓଡ଼ିଆ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକ : ଉନ୍ମେଷ ଏବଂ ଉତ୍ତରଣ' ରେ ଏହି ବିବାଦୀୟ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ଖୋଜିବା ପ୍ରଚୁର ଚିନ୍ତା ଓ ପରିଶ୍ରମ କରିଛନ୍ତି । ଆଶା କରୁଛି ଏହି ଗ୍ରନ୍ଥଟି ପ୍ରକାଶିତ ହେଲେ, ଏ ବିଷୟରେ ଆମର ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନେ ଗୋଟାଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନିଷ୍ପତ୍ତି ନେବା ପାଇଁ ଖୋରାକ୍ ପାଇବେ ।

ଏ ସଙ୍କଳନର ପ୍ରକାଶ ନିମନ୍ତେ ଡଃ ବରାଳଙ୍କର ଉଦ୍ୟମକୁ ମୁଁ କୃତଜ୍ଞତାର ସହ ସ୍ମରଣ କରୁଛି । ମୋ ଉପରେ ତାଙ୍କର ଯେଉଁପ୍ରଚଣ୍ଡ ଆସ୍ଥା, ଏହି ସଙ୍କଳନ ତାହାର ଉପଯୁକ୍ତ ହୋଇଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ, ଏହା ସେ ନିଜେ କହିବେ । ମୁଁ କେବଳ ତାଙ୍କ ଭଳି ଜଣେ ଉତ୍ସାହୀ ଆଉ ଚିନ୍ତାଶୀଳ ସାହିତ୍ୟପ୍ରେମୀଙ୍କୁ ମୋର ଆୟୁଷ ନେଇ ବଞ୍ଚି ରହିବାର ଆଶୀର୍ବାଦ ମାତ୍ର ଦେଉଛି । ସଂକଳନର ପ୍ରକାଶିକା ଶ୍ରୀମତୀ ଶଶିପ୍ରଭା ସାମନ୍ତରାୟ ପ୍ରକାଶନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ନୂତନ ନାମ । ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ ପରିବାରର ଏହି କୁଳବଧୂ ମୋ ଭଳି ଅନେକ ଲେଖକଙ୍କର ଆଶା ଭରସାର କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁ ହୋଇ ପଡ଼ିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ନିକଟରେ ମୁଁ କୃତଜ୍ଞ ରହିଲି । ବନ୍ଧୁ ଅସିତ ମୁଖାର୍ଜି ଏଥର ମୋ ବହିର ଯେଉଁ କଭର କରିଛନ୍ତି, ସେଥିପାଇଁ ତାଙ୍କୁ ଧନ୍ୟବାଦ ଜଣାଉଛି ।

ଯେଉଁମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏହି ସଂକଳନ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ତାହା ସେମାନଙ୍କ କାମରେ ଲାଗିଲେ ଖୁସି ହେବି ।

ହାରାମଣି ନିବାସ
ଦେଉଳ ସାହି, କଟକ-୮

ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ



ପରିବର୍ଦ୍ଧିତ ସଂସ୍କରଣ ସମ୍ପର୍କରେ...

ଦୁଇଦଶନ୍ଧି ପୂର୍ବେ 'ନୂତନ ଧରାତଳର ନାଟକ' ତତ୍କାଳୀନ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ସ୍ଥିତି, ପ୍ରବୃତ୍ତି ଓ ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇ ରଚିତ କେତୋଟି ପ୍ରବନ୍ଧର ସଂକଳନ ରୂପେ ପ୍ରକାଶ ପାଉଥିଲା । ଇତି ମଧ୍ୟରେ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯେଉଁ ସାମାନ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହୋଇଛି, ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମର ରୁଚିଶୀଳ ପାଠକମାନଙ୍କୁ ଅବହିତ କରିବା ପାଇଁ ସୂଚିତ ସଂକଳନରେ ଆଉ ପାଞ୍ଚଟି ପ୍ରବନ୍ଧ ଯୋଗ କରାଯାଇଛି । ଆନନ୍ଦର କଥା ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ସମୟରେ ଯେଉଁ ହତାଶା ପ୍ରକଟିତ ହେଉଥିଲା, ବର୍ତ୍ତମାନ କିଛି ପରିମାଣରେ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥିତିରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଛି । ଆଲୋଚନାରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ସେଇ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ସ୍ଥିତି ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରାଯାଇଛି । ଆଶା ଏହା ପୂର୍ବ ଭଳି ଆଗ୍ରହୀ ପାଠକମାନଙ୍କର ଜିଜ୍ଞାସା ଦୂର କରିପାରିବ ।

ପ୍ରକାଶିକାଙ୍କୁ ଏଥିପାଇଁ ଆନ୍ତରିକ କୃତଜ୍ଞତା ଜଣାଉଛି । ଯେଉଁ ପ୍ରକାଶକମାନେ ସେମାନଙ୍କର ମୂଲ୍ୟବାନ ପତ୍ରପତ୍ରିକାରେ ସୂଚିତ ପ୍ରବନ୍ଧ ଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରକାଶ କରି ମୋତେ ଅନୁଗୃହୀତ କରିଛନ୍ତି ସେମାନଙ୍କୁ ମୋର ସଶ୍ରଦ୍ଧ ନମସ୍କାର ।

୧୦୫, ପ୍ରଶାନ୍ତି ଅପାର୍ଟମେଣ୍ଟ
ଦେଉଳ ସାହି, କଟକ-୮

ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ



ସୂଚୀ



ଭାରତରେ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି

ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ବିତ୍‌ମାନଙ୍କ ମତରେ ଭାରତବର୍ଷରେ ହିଁ ଦିନେ ନାଟ୍ୟସୃଷ୍ଟିର ଆଦ୍ୟ ଓଁକାର ଧ୍ୱନିତ ହୋଇଥିଲା । ଭାରତର ସଭ୍ୟତା ପ୍ରାଚୀନ । ଅବଶ୍ୟ ଏହା କେତେ ପ୍ରାଚୀନ ତାହା ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭାବରେ କହିବା ସମ୍ଭବପର ନୁହେଁ । ବୈଦିକ ଯୁଗରୁ ହିଁ ଭାରତୀୟ ସଭ୍ୟତାର ଇତିହାସ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି । ବୈଦିକ ସାହିତ୍ୟ ଯେଉଁ ସମାଜର ସୃଷ୍ଟି, ସେ ସମାଜ ଠିକ୍ ଶିକାରୀମାନଙ୍କର ବା ପଶୁପାଳକମାନଙ୍କର ସମାଜ ନୁହେଁ । ଏତେବେଳକୁ ଆର୍ଯ୍ୟମାନେ ବିଧିବଦ୍ଧ ଭାବରେ କୃଷିକାରୀ ହୋଇସାରିଥିବାର ପ୍ରମାଣ ମିଳୁଛି । ବୈଦିକସୂକ୍ତ ଗୁଡ଼ିକ ଏହି ସମୟର ସୃଷ୍ଟି । ଏହି ସମୟରେ ଆର୍ଯ୍ୟମାନଙ୍କର ଜୀବନ ପରିବାର କୈନ୍ଦ୍ରିକ ହୋଇସାରିଥିଲା ବୋଲି ମଧ୍ୟ ଅନୁମାନ କରାଯାଇଥାଏ । ତେବେ ଏତେବେଳକୁ ଆର୍ଯ୍ୟଜୀବନ କୃଷିଭିତ୍ତିକ ସମାଜର ପ୍ରାଥମିକ ସ୍ତରରେ ରହିଥିଲା ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ହୋଇଛି ଏହି କୃଷିଭିତ୍ତିକ ସମାଜର ଧର୍ମୀୟ ଅନୁଷ୍ଠାନର ପରିଣତି ରୂପେ । ବେଦର 'ସମ୍ବାଦସୂକ୍ତ' ଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି ନାଟକର ପ୍ରାଥମିକ ରୂପ ମାତ୍ର । ବେଦର ପ୍ରାୟ ଚୌଦଗୋଟି ଏ ଧରଣର 'ସୂକ୍ତ' ରହିଛି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି 'ଯମଯମୀ', 'ପୁରୁରବା ଉର୍ବଶୀ', 'ଅଗସ୍ତ୍ୟ ଲୋପାମୁଦ୍ରା', 'ସରମା ପଣି', 'ଇନ୍ଦ୍ର ମରୁତ', 'ଇନ୍ଦ୍ର ବରୁଣ' ପ୍ରଭୃତି । ଭାଷ୍ୟକାର ସାୟଣଙ୍କ ମତରେ, ଏ ମଧ୍ୟରୁ କେବଳ ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲା । ମାକ୍ସମୂଲାର (୧୮୬୯) 'ଇନ୍ଦ୍ରମରୁତ'ସୂକ୍ତର ଆଲୋଚନା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଲେଖିଛନ୍ତି, ଏ ସୂକ୍ତଟି ମରୁତଯଜ୍ଞରେ ଆବୃତ୍ତି କରାଯାଉଥିଲା କିମ୍ବା ଦୁଇଦଳ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ଅଧ୍ୟାପକ ଲେଭି (୧୮୯୦) ମଧ୍ୟ ଏହି ମତକୁ ସମର୍ଥନ କରି କହନ୍ତି ଯେ, ବୈଦିକ ଯୁଗରେ ନୃତ୍ୟ ଗୀତାଦିର ଚର୍ଚ୍ଚା ଉତ୍କର୍ଷ ଲାଭକରିଥିଲା । ଶ୍ରୋଏଡ଼ର (୧୯୦୮) ଏହି ସବୁ ଆଲୋଚନାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ବୈଦିକସୂକ୍ତ ଗୁଡ଼ିକ ଧର୍ମ

ମୂଳକନାଟକ ବୋଲି ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି । ଆଲୋଚକ ଡଃ ହାଟ୍‌ଲେ, 'ସୁପର୍ଣାଧ୍ୟାୟ' ନାମକ ଗ୍ରନ୍ଥକୁ ଯଥାର୍ଥ ନାଟକର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦେଇଛନ୍ତି, ପୂର୍ବୋକ୍ତ ମନ୍ତବ୍ୟର ସହାୟତାରେ ।

ଆଲୋଚକ ଡଃ କୀଥ୍ ଏଥିରେ ବିଶ୍ୱାସ କରି ନାହାଁନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ସୂକ୍ତ ଗୁଡ଼ିକ ଯେ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲା, ଏହାର କୌଣସି ପ୍ରମାଣ ନାହିଁ । ପୁଣି ଏହାର ପ୍ରୟୋଗରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ବ୍ୟକ୍ତି ଯେ ଅଂଶ ଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲେ, ଏହା କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ସୁପର୍ଣ୍ଣାଧ୍ୟାୟକୁ ଯଥାର୍ଥ ନାଟକର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦେବାକୁ ମଧ ସେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନୁହନ୍ତି । ତେବେ ସେ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି ଯେ, ଯାଗଯଜ୍ଞରେ ଏଭଳି କିଛି ଅନୁଷ୍ଠାନ ଥିଲା ଯାହା ରୀତିମତ ନାଟ୍ୟଧର୍ମୀ । ତାଙ୍କ ମତରେ କୌଣସି ରଚନା ନାଟକ ହୁଏ ସେତେବେଳେ ଯେତେବେଳେ ତାହା ବିଶେଷ ଭାବରେ ଅଭିନୟ ନିମନ୍ତେ ତଥା ଆନନ୍ଦ ଦାନ ନିମନ୍ତେ ରଚିତ ହୋଇଥାଏ । କୌଣସି ଅନୁଷ୍ଠାନର କେବଳ ଦୃଶ୍ୟ ଧର୍ମିତା ଥିଲେ ତାକୁ ନାଟକ କୁହାଯାଇ ନପାରେ । କୀଥ୍‌ଙ୍କର ଦୃଢ଼ ବିଶ୍ୱାସ ଦୃଶ୍ୟ କାବ୍ୟରୂପରେ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି ମହାକାବ୍ୟ ଆବୃତ୍ତିର ରୀତିରୁ । ଏଥିରୁ ସେ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରିଛନ୍ତି ଯେ, ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ଖ୍ରୀ. ପୂ. ଦ୍ୱିତୀୟ ଶତକର ମଧଭାଗରୁ ହୋଇଛି; ମହାକାବ୍ୟ ଆବୃତ୍ତି ସହିତ କୃଷ୍ଣଙ୍କର ନାଟକୀୟ କାହାଣୀର ସଂଯୋଗ ଫଳରେ । ଅଧ୍ୟାପକ ହିଲେବ୍ରାଣ୍ଟ ଏବଂ ଅଧ୍ୟାପକ ଷ୍ଟେନ କନୋଙ୍କ ମତରେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ହୋଇଛି, ଲୌକିକ ଆନନ୍ଦାନୁଷ୍ଠାନରୁ । ଧର୍ମାନୁଷ୍ଠାନ ନାଟକକୁ ପୁଷ୍ଟ କରିଛି ସତ୍ୟ କିନ୍ତୁ ଆନନ୍ଦ ଉପଭୋଗର ସହଜ ପ୍ରେରଣାରୁ ହିଁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି । ଆଲୋଚକ ପି.ଶେଲ୍. କଣ୍ଢେଇ ନାଚରୁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି ମନେ କରନ୍ତି । ଏହାର ଜନ୍ମ ଭାରତରେ ଏବଂ ସୂତ୍ରଧାର, ସ୍ଥାପକ ଶବ୍ଦ ଦୁଇଟି ଏହାର ପ୍ରଯୋଜନାର ପ୍ରମାଣ ବହନ କରୁଚି । ଅଧ୍ୟାପକ ଲୁଡ଼ାର୍ସ ମନେକରନ୍ତି ଛାୟା ନାଟକରୁ ହିଁ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି । ମହାଭାଷ୍ୟର ଶୌଭିକ ଶବ୍ଦ ହେଉଛି ଏହି ଅନୁମାନର ପ୍ରଧାନ କାରଣ । ଶୌଭିକ ହେଉଛି ମୂକାଭିନୟର ଭାଷ୍ୟକାର । ପୁଣି ଅଶୋକଙ୍କ ଅନୁଶାସନର ରୂପ, ରୂପକଳା ରୂପପରୂପକମ୍ (ଥେରିଗାଥା) ପ୍ରଭୃତି ଶବ୍ଦରେ ଛାୟାନାଟକର ଆଭାସ ମିଳେ । ଡଃ କୀଥ୍ ଏସବୁ କୌଣସି ମତକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନୁହନ୍ତି ।

ଯଜୁର୍ବେଦର ବୃତ୍ତି ତାଲିକାରେ ଥିବା ଶୈଳୂଷ (ନଟର ସମାର୍ଥକ ଶବ୍ଦ) ମହାଭାରତର ନଟ, ହରିବଂଶର ନାଟ, ରାମାୟଣର ସମାଜ, ପାଣିନିଙ୍କର ନଟସୂତ୍ର

ପ୍ରଭୃତିର ସୂଚନାକୁ କୀଥ୍ କେଉଁଠି ପ୍ରକ୍ଷିପ୍ତ, କେଉଁଠି ଅବା ଅନ୍ୟ କିଛି କହି ସିଧାସଳଖ ଅସ୍ୱୀକାର କରିଯାଇଛନ୍ତି । ତେବେ ପତଞ୍ଜଳିଙ୍କର ମହାଭାଷ୍ୟରେ ଶୌଭିକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା କଂସବଧ ବା ବାଳିବଧର ଦୃଶ୍ୟାଭିନୟର ଯେଉଁ ସ୍ପଷ୍ଟ ସୂଚନା ରହିଛି, ଡଃ କୀଥ୍ ତାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ନ ପାରି କହିଛନ୍ତି ଯେ, ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ଭାବରେ ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇ ପାରେ, ପତଞ୍ଜଳିଙ୍କ ସମୟରେ ନାଟକର ପ୍ରାଥମିକ ରୂପର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ଥିଲା ।

ଡଃ କୀଥ୍ ଅଭିନୟ ନିମନ୍ତେ ନାଟ୍ୟରଚନା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇ ଏହାକୁ ଖ୍ରୀ:ପୂ: ଦ୍ୱିତୀୟ ଶତକର ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି କହୁଛନ୍ତି । ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଧର୍ମୀୟ ଅନୁଷ୍ଠାନ ସହିତ ଯୁକ୍ତ ନ ହୋଇ କେବଳ ଅଭିନୟ ନିମନ୍ତେ ଅଭିନୟ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ଇତିହାସରେ ମଧ୍ୟ ଖୋଜିଲେ ମିଳିବ ନାହିଁ । ସେଠାରେ ସୁଦ୍ଧା ଡାଓନିସାସ୍ ଦେବତାଙ୍କର ଉତ୍ସବର ଅଙ୍ଗସ୍ୱରୂପ ନାଟ୍ୟୋତ୍ସବର ଉତ୍ପତ୍ତି ହୋଇଥିଲା । ଦେଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଅନୁଷ୍ଠାନ ଏବଂ ଅଭିନୟ ଯେଉଁଠି ଓତପ୍ରୋତ ଭାବେ ମିଶିଯାଇଛି ଏବଂ ଅଭିନୟ ତା'ର ନିଜସ୍ୱ ରସଗୁଣରେ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ହୋଇଉଠିଛି ସେଠାରେ ନାଟ୍ୟସତ୍ତାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ହେବ ହିଁ ହେବ । ଯଦି ଏହାକୁ ସ୍ୱୀକୃତି ଦିଆଯାଏ, ତେବେ ବେଦରେ ଋତ୍ୱିକ୍ ଏବଂ ଅଧ୍ୱର୍ଯ୍ୟୁ ଅନୁଷ୍ଠିତ ଅଭିନୟାତ୍ମକ ଉପସ୍ଥାପନାକୁ ଧର୍ମୀୟ ନାଟକର ଆଦିପୁରୁଷ ବୋଲି ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ହେବ । ଡଃ କୀଥ୍ ମଧ୍ୟ କୌଣସି କୌଣସି ସମ୍ବାଦ ସୂକ୍ତକୁ Ritual Drama in nuce ବୋଲି ମାନି ନେଇଛନ୍ତି । ତେବେ ରାମାୟଣର ନଟକୁ ସେ କହିଛନ୍ତି ମୂକାଭିନେତା । ପାଣିନିଙ୍କର ନଟସୂତ୍ର ତା' ନିକଟରେ ମୂକାଭିନୟର ସୂତ୍ର । ବୌଦ୍ଧ ସାହିତ୍ୟର ବିସୁଖଦଶ୍ସନ, ନଟ,ପେଖ୍ଖା, ସମାଜ ପ୍ରଭୃତିର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ତାଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଉପେକ୍ଷିତ । ବିମ୍ବିସାର ନାଗରାଜଙ୍କ ସମ୍ମାନାର୍ଥେ ନାଟକାଭିନୟ କରାଇଥିଲେ । ଏହି କିମ୍ବଦନ୍ତୀଟିକୁ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଲେ, ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ପ୍ରାଚୀନତା ବୁଦ୍ଧଯୁଗ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଚାଲିଯିବ ବୋଲି ଡଃ କୀଥ୍ ଏସବୁକୁ utter uncentainty of the date ବୋଲି କହି ଏଡ଼ାଇ ଯାଇଛନ୍ତି । ନିଜ ମତର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ନିମନ୍ତେ ଡଃ କୀଥ୍ ଏଭଳି ବ୍ୟାକୁଳ ହୋଇ ପଡ଼ିଛନ୍ତି ଯେ, ସେ ଭରତ କି ନାଟ୍ୟ ଶାସ୍ତ୍ରକୁ ମଧ୍ୟ ଉପେକ୍ଷା କରି ଯାଇଛନ୍ତି । ଭରତ ସ୍ପଷ୍ଟ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି ଯେ, ଇନ୍ଦ୍ରୋତ୍ସବକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଭାରତ ବର୍ଷରେ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି । ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ପରେ ଶିବଙ୍କୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ନାଟ୍ୟକଳାର ପ୍ରସାର ହୋଇଥିବାର ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରୁ ସୂଚିତ ହୁଏ । କାରଣ

ତ୍ରିପୁର ଦାହ ନାଟକ ଏହାଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି । ଏହା ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ଏବଂ ବୈଦିକ ଦେବତା ବଦଳରେ ଏଥିରେ ପୌରାଣିକ ଦେବତା ହିଁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିଛନ୍ତି । ଡଃ କୀଥ୍ ନାଟକର ଇତିହାସରେ ଶିବଙ୍କର ଗୁରୁତ୍ୱକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିନାହାଁନ୍ତି । କାରଣ ତାଣ୍ଡବ ଓ ଲାସ୍ୟ ତାଙ୍କରି ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି ସେ ମାନିଛନ୍ତି । ତଥାପି ତାଙ୍କୁ କୃଷ୍ଣଙ୍କ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ବୋଲି ମାନି ନାହାଁନ୍ତି ।

ନାଟ୍ୟ ଶାସ୍ତ୍ରରେ ନାଟକ ପିତାମହ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କର ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ଶିବ ତହିଁରେ ନୃତ୍ୟ ଯୋଜନା ମାତ୍ର କରିଥିଲେ । ଶିବ ସ୍ୱୟଂ ଏହା ସ୍ୱୀକାର କରି ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କୁ କହିଛନ୍ତି, ଅହୋ ନାଟ୍ୟମିଦଂ ସମ୍ୟଗତ୍ୱୟା ସୃଷ୍ଟଂ ମହାମତେ । ଅତଏବ ନାଟକ ଯେ, ଶିବଙ୍କ ସୃଷ୍ଟି ଏହା କିଭଳି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ? ବ୍ରହ୍ମା ହିଁ ଋକ୍‌ବେଦରୁ ପାଠ୍ୟ, ସାମରୁ ଗାନ, ଯଜୁର୍ବେଦରୁ କ୍ରିୟା ଏବଂ ଅଥର୍ବରୁ ରସ ସଂଗ୍ରହ କରି ସାର୍ବ ବର୍ଣ୍ଣିକ ପଞ୍ଚମ ନାଟ୍ୟବେଦ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ । ଏଥିରୁ ଏହାହିଁ ପ୍ରମାଣିତ ହେଉଛି ଯେ, ବୈଦିକ ଯୁଗର ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ହୋଇଥିଲା ।

କେହି କେହି କହନ୍ତି ଯେ, ଭାରତୀୟ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ପଛରେ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ପ୍ରଭାବ ବିଦ୍ୟମାନ । ଆଲୋଚକ ବେବର (Weber) ପ୍ରଥମେ ଏହି ପ୍ରଶ୍ନଟି ଉଠାଇ କହନ୍ତି ଯେ, ପଞ୍ଜାବ ଏବଂ ଗୁଜୁରାଟର ଗ୍ରୀକ୍‌ଶାସକମାନଙ୍କର ସଭାରେ ଗ୍ରୀକ୍‌ନାଟକର ଯେଉଁ ଅଭିନୟ ହୋଇଥିଲା ଭାରତରେ ନାଟ୍ୟାଭିନୟ ପ୍ରବୃତ୍ତି ସେଇଥିରୁ ବିକଶିତ ହୋଇଛି । ପରେ ଅବଶ୍ୟ ସେ ମହାଭାଷ୍ୟର ସାକ୍ଷ୍ୟ ଦେଖିବା ପରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇଛନ୍ତି ଯେ, ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ଅଭିନୟ ଭାରତୀୟ ନାଟକର ସ୍ରଷ୍ଟା ନହେଲେ ମଧ ଭାରତୀୟ ନାଟକରେ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ପ୍ରଭାବ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଛି । କୁହାଯାଏ ଯେ ଆଲେକ୍‌ଜାଣ୍ଡାର ବେଶ୍ ନାଟ୍ୟ ରସିକ ଥିଲେ ଏବଂ ତାଙ୍କ ସହିତ ବହୁ ଗ୍ରୀକ୍ ଶିଳ୍ପୀ ଏ ଦେଶକୁ ଆସିଥିଲେ । ଗ୍ରୀକ୍ ଉପନିବେଶରେ ସଫୋକ୍ଲିସ ଏବଂ ୟୁରିପିଡ଼ିସଙ୍କ ନାଟକର ଅଭିନୟ ହେଉଥିଲା ।

ଆହୁରି ପୁଣି କେହି କେହି କହନ୍ତି ଯେ, ନୂତନ ଏଟିକ୍ କମେଡ଼ି (ଖ୍ରୀ.ପୂ. ୩୪୦ - ୨୬୦) ନାମରେ ପରିଚିତ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ପ୍ରଭାବରେ ଭାରତୀୟ ନାଟକରେ ପଞ୍ଚାଙ୍କ ବିଭାଗ, ମଞ୍ଚକୁ ପାତ୍ର ପାତ୍ରୀ ନିମନ୍ତ୍ରଣ, ପାତ୍ର ପ୍ରବେଶ ରୀତି ପ୍ରଭୃତିର ନିୟନ୍ତା ହୋଇଛି, ପୁଣି ଯବନିକା ଏବଂ ଯବନୀ ପ୍ରଭୃତିର ବ୍ୟବହାରରୁ

ଏହାର ପୋଷକତା ହେଉଛି । ଏଟିକ କମେଡ଼ିର କାହାଣୀ ସହିତ ଭାରତୀୟ ନାଟକର କାହାଣୀ ସାଦୃଶ୍ୟ ମଧ ରହିଛି । ନାଟକର ତ୍ରୟୀ ଐକ୍ୟ ଏବଂ ଚରିତ୍ର ସାଦୃଶ୍ୟ ମଧ ଏହି ପ୍ରଭାବକୁ ସ୍ୱୀକାର କରୁଛି । ଶିବ ଏବଂ ଡାଓନିସାସଙ୍କ ମଧରେ ଥିବା ସାଦୃଶ୍ୟ ଅଭିନୟ କାଳର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ସୁତ୍ରଧର ଏବଂ ପ୍ରୋଟାଗୋନିଷ୍ଟର ସମ୍ପର୍କ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଐକ୍ୟ ପ୍ରଭୃତି ବହୁ କାରଣ ଏଥିନିମନ୍ତେ ଖୋଜି ଅଣାଯାଇଛି ।

ଗ୍ରୀକ୍ ଉପନିବେଶରେ ନାଟକାଭିନୟ ହେଉଥିଲା । ଏହା ସତ୍ୟ ହେଲେ ହେଁ ଏହା ଭାରତୀୟ ନାଟକକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିଲା ଏହା କିଭଳି ପ୍ରମାଣ କରିହେବ । ପଞ୍ଚାଙ୍କ ବିଭାଗ ପାତ୍ର ପ୍ରବେଶ ରୀତି ପ୍ରଭୃତି produced under similar conditions ବୋଲି ସ୍ୱୟଂ କୀଥ୍ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି । ସୁତରାଂ ପ୍ରଭାବର ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁଛି କେମିତି । ଭାରତୀୟ ମଞ୍ଚରେ ଯବନିକା ପର୍ଦ୍ଦା ଅର୍ଥରେ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲା । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟ୍ୟରେ ଏହାର ବ୍ୟବହାର ନ ଥିଲା । ହୁଏତ ଭାରତୀୟ ନାଟକର ପୃଷ୍ଠପଟରେ ଯେଉଁ ଯବନିକା ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିଲା ତାହା ବିଦେଶରେ ତିଆରି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଅନ୍ତର୍ଯବନିକାଗତୈଃ ଏବଂ ବିଘଟ୍ୟ ବୈଯବନିକା ପ୍ରଭୃତିର ପ୍ରୟୋଗରୁ ଏଠାରେ ତାହାର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପ୍ରୟୋଗର ସୂଚନା ମିଳେ । ଡଃ ସୁନୀତି ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟ Indian Drama ସଂକଳନର ମୁଖବନ୍ଧରେ ଲେଖିଛନ୍ତି ଯବନିକା ଗ୍ରୀକ୍ ଶବ୍ଦରୁ ନୁହେଁ ସଂସ୍କୃତ ଯମ ଧାତୁ (ବନ୍ଧନ କରିବା ଅର୍ଥରେ) ରୁ ଆସିଛି । ତାଙ୍କ ମତରେ there can not be any doubt that Sanskrit Drama had an origin independent of Greek drama ସେ ଆହୁରି ମନେକରନ୍ତି It is more probable that the Indian tradition in the art of the drama was already fully formed when Greek drama came to the Knowledge of Indians ଭାରତୀୟ ନାଟକରେ ରାଜାଙ୍କର ଦେହରକ୍ଷିଣୀ ରୂପରେ ଯବନୀମାନଙ୍କର ବ୍ୟବହାର ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଭାବକୁ ପ୍ରମାଣ କରି ନ ପାରେ । କାହାଣୀ ସାଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରାୟ ପୃଥିବୀର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦେଶରେ ଏକାଭଳି ଐକ୍ୟବିଧି ଭାରତୀୟ ନାଟକରେ ବିଧିବଦ୍ଧ ଭାବରେ ଅନୁସୃତ ହୋଇଥିବାର ମଧ ଦେଖାଯାଏ ନାହିଁ । ବିଶେଷ ଭାବରେ ଘଟଣା ଏବଂ କାଳର ଐକ୍ୟକୁତ ଏଠାରେ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇଛି । ସାମାଜିକ ଅବସ୍ଥାରେ ଐକ୍ୟ ଫଳରେ ଗୋଟିଏ ଧରଣର କାହାଣୀ ବା ବିଚିତ୍ର ବିଭିନ୍ନ

ଦେଶର ସାହିତ୍ୟରେ ସ୍ଥାନ ପାଇବାର ସମ୍ଭାବନା ଥିବାରୁ ଚରିତ୍ର ଐକ୍ୟକୁ ମଧ୍ୟ ବିଚାରକୁ ନିଆଯାଇ ନ ପାରେ । ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରର ପ୍ରସ୍ତାବନାରେ କିଛି ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଥିଲେ ହେଁ, ଭାରତୀୟ ନାଟକରେ 'ସୂତ୍ରଧାର ଓ ନଟୀ' ମଧ୍ୟରେ କଥୋପକଥନର ଯେଉଁ ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହିଛି, ତାହା ଗ୍ରୀକ୍-ନାଟକରେ ନାହିଁ । ଶିବଙ୍କ ସହିତ ଡାଓନିସାସଙ୍କ ସାଦୃଶ୍ୟ ବା ସୂତ୍ରଧାର ସହ ପ୍ରୋଟାଗୋନିଷ୍ଟର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ମାନବ ବ୍ୟବହାରର ସ୍ୱାଭାବିକ ଐକ୍ୟରୁ ହିଁ ଉଦ୍‌ଭୂତ । ଶିବ ଏଠାରେ ନାଟକର 'ଆଦିଦେବତା' ନୁହନ୍ତି ମଧ୍ୟ ।

ସୀତାବେଙ୍ଗା ଦରୀଗୃହ ମଞ୍ଚ ସହିତି ଗ୍ରୀକ୍‌ଥିଏଟାରର ଏକ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ କଳ୍ପନା କରାଯାଇଛି । ଏ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ନିତ୍ୟାନ୍ତ ଆକସ୍ମିକ । ଢ଼ାଲୁ ପାହାଡ଼ରେ ଆସନ ପ୍ରସ୍ତୁତ ଚିନ୍ତା କୌଣସି ଦେଶର ଏକଚାଟିଆ ହୋଇନପାରେ । ନାଟ୍ୟ ଶାସ୍ତ୍ରରେ ହିମାଳୟ ପୃଷ୍ଠକୁ ଏହି ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥିବାର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି (ଚତୁର୍ଥ ଅଧ୍ୟାୟ) ଭାରତୀୟ ନାଟକ ଯେ ଆଦୌ ଗ୍ରୀକ୍ ପ୍ରଭାବପୁଷ୍ଟ ନୁହେଁ, ଏକା ଏକ ପ୍ରମାଣ ସିଦ୍ଧ ବ୍ୟାପାର ।

ରୀଚ୍ (Reich) ପ୍ରମୁଖ ଆଲୋଚକ ଗ୍ରୀକ୍ ମାଇମ୍ ପ୍ରଭାବରେ ଭାରତୀୟ ନାଟକ ପ୍ରଭାବିତ ବୋଲି ମନେକରନ୍ତି । ଏହା ଏକ ଚିନ୍ତାହୀନ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ । ଏହାର ଉତ୍ତରରେ ଡଃ କୀଥ୍ ଲେଖିଛନ୍ତି,"The drama or the mime may, as played at Greek Courts, have aided in the development of a true drama, but the evidence leaves only a negative answer to the search for prositive signs of influence –" ଆମର ମଧ୍ୟ ସେଇମତ ।

ଏହାପରେ ଅଧ୍ୟାପକ ଲେଭି ଭାରତୀୟ ନାଟକରେ ଶକପ୍ରଭାବ ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠାଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଧର୍ମମୂଳକ ଲୌକିକ ପ୍ରାକୃତ ନାଟ୍ୟ ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତ ଭାବରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିଲା । ମାତ୍ର ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ରଚନା ଓ ଅଭିନୟ ଶକ-ଅଧିକାର କାଳରେ ହିଁ ହୋଇଛି । ଶକ ରାଜତ୍ୱ କାଳରେ ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟିକ ଭାଷାରୂପେ ପୁନଃ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା । ଶକନରେଶ ରୁଦ୍ରଦାମନ ଗୀର୍ଣ୍ଣାର ଶିଳାଲେଖ (୧୫୦ ଖ୍ରୀ.ଅ.) ରେ ସଂସ୍କୃତ ଭାଷା ହିଁ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ଲେଭିଙ୍କ ମତରେ ଶକ-ରାଜଧାନୀ ଉଜ୍ଜୟିନୀ ଥିଲା ନାଟକର କେନ୍ଦ୍ର । ତେବେ ଅଶ୍ୱ ଘୋଷଙ୍କ

ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଆବିଷ୍କୃତ ହୋଇଯିବା ପରେ ଏ ମନ୍ତବ୍ୟର କୌଣସି ଯଥାର୍ଥତା ରହୁନାହିଁ । ହୁଏତ ନାଟକ ପ୍ରଥମେ ପ୍ରାକୃତ ଭାଷାରେ ରଚିତ ହୋଇ ପାରେ; ସଂସ୍କୃତ ଭାଷାରେ ରଚିତ ହୋଇଥିବାର ବିଶ୍ୱାସ କରାଯାଉଥିବାରୁ ଏହିଭଳି ଏକ ସିଦ୍ଧାନ୍ତର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ମାତ୍ର କୀଥ୍ ଏହାକୁ ଭ୍ରାନ୍ତଧାରଣା ବୋଲି କହିଛନ୍ତି ।

ଡଃ କୀଥ୍ 'The first century B C Can with fain centainty be assumed to be very latest period at which the appearance of a genuine sanskrit drama can be placed' ବୋଲି ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ସ୍ଥିର ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ପହଞ୍ଚି ଯାଇଛନ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ ତାଙ୍କର ଏହି ଅନୁମାନକୁ ଅସିଦ୍ଧ କରିବା ନିମନ୍ତେ କୌଣସି ନାଟ୍ୟନିଦର୍ଶନ ଆମେ ଦେଖାଇ ପାରିବୁନାହିଁ । ତେବେ ପ୍ରମାଣ କିଛି ନିଶ୍ଚୟ ଦିଆଯାଇ ପାରିବ । କେଉଁ କାରଣରୁ ନାଟକର କ୍ରମବିକାଶର ଧାରା ଲୁପ୍ତ ହୋଇଗଲା, ଭାରତର ଅତୀତ ଇତିହାସର ଜୀର୍ଣ୍ଣ ପୃଷ୍ଠାରେ ତାହାର କାରଣ ଲିପିବଦ୍ଧ ହୋଇରହିଛି । ଇତିହାସ ଯେତେବେଳେ ମୂକ, ସେତେବେଳେ ଜାତୀୟ ଜୀବନ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୂତନ ମାର୍ଗରେ ପରିଚାଳିତ । ଏଭଳି ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ପ୍ରଚୁର ରହିଛି । ଭରତଙ୍କର ଐତିହ୍ୟ ହରାଇ ଭାରତୀୟମାନଙ୍କୁ ନୂଆକରି ନାଟ୍ୟାଭିନୟ ଶିକ୍ଷା କରିବାକୁ ହୋଇଛି ସତ୍ୟ ମାତ୍ର ପରମ୍ପରାର ଅନୁସନ୍ଧାନ ଯେ ଶେଷ ହୋଇଯାଇଛି, ଏହା କିଭଳି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ?

ୟୁରୋପରେ ମଧ୍ୟ ଏଭଳି ଘଟଣା ଘଟିଛି । ଗ୍ରୀକ୍ ଥିଏଟର ଏବଂ ରୋମାନ ଥିଏଟରର ଐତିହ୍ୟ ବିଲୁପ୍ତ ହୋଇଯିବା ପରେ ମଧ୍ୟଯୁଗରେ ଥିଏଟରର ନବନ୍ୟାସ ହୋଇଛି । ପଞ୍ଚମ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଖ୍ରୀଷ୍ଟ ଧର୍ମାବଲମ୍ବୀ ମାନଙ୍କର ପ୍ରତିକୂଳତା ତଥା ଗଥ୍ ଓ ଜାର୍ମାନମାନଙ୍କର କ୍ରମାଗତ ଆକ୍ରମଣ ଫଳରେ ଥିଏଟର ପ୍ରାୟ ବନ୍ଦ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା । ପାଦ୍ରୀମାନେ ସୌଖୀନ ଅଭିନୟକୁ ମଧ୍ୟ ବିଷଦୃଷ୍ଟିରେ ଦେଖି ତାହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଥିଲେ । ଫଳରେ ନାଟ୍ୟଧାରା ଶୁଷ୍କ ହୋଇଯାଇଥିଲା । ମାତ୍ର ପ୍ରକୃତିର ପରିହାସ ଦେଖନ୍ତୁ – ଏଇ ସବୁ ନୀତି ବାଗୀଶ ପାଦ୍ରୀମାନେ ହିଁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଧର୍ମ ପ୍ରଚାର ନିମନ୍ତେ ନାଟକର ସହାୟତା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ଦଶମ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ବେଳକୁ ଗୀର୍ଜାରେ ନାଟ୍ୟାଭିନୟ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ ଏବଂ ପ୍ରଥମେ ପ୍ରଥମେ ପାଦ୍ରୀମାନେ ସ୍ୱୟଂ ଏଥିରେ ଅଂଶ ଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ କାଳକ୍ରମେ

ପାଦ୍ରୀ ସହାୟତାରୁ ବଞ୍ଚିତ ହୋଇ ଧର୍ମମୂଳକ ନାଟକ ସ୍ୱମହିମାରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠାଲାଭ କରିଥିଲା । ତ୍ରୟୋଦଶ ଠାରୁ ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶ ଶତକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସେ ଦେଶରେ ନାଟକର ଯେଉଁ ଅଗ୍ରଗତି ତାହା ପାଦ୍ରୀମାନଙ୍କ ହାତରୁ ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ହାତକୁ ନାଟ୍ୟାଭିନୟର ଅଧିଗ୍ରହଣ ମଧ୍ୟରେ ହିଁ ସୀମିତ ରହିଥିଲା ।

ଭାରତବର୍ଷରେ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ କେତେକ ଐତିହାସିକ ପ୍ରମାଣ ଉପଲବ୍ଧ ହେଉଛି, ତହିଁରୁ ବହୁ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ଏ ଦେଶରେ ନାଟ୍ୟାଭିନୟର ପ୍ରଚଳନ ଥିଲା ବୋଲି ପ୍ରମାଣିତ ହେଉଛି । ଏ ଦେଶରେ ଲୋକ ବୃତ୍ତ ଏବଂ ବିଦଗ୍ଧ ବୃତ୍ତ ନାମକ ନାଟକର ଦୁଇଧାରା ବର୍ତ୍ତମାନ ଥିଲା । ସାଧାରଣ ଜନତା ଲୋକବୃତ୍ତର ଅଜସ୍ର ଧାରା ଭିତରେ ଅବସର ବିନୋଦନ କରୁଥିଲା ବେଳେ ଧନାଢ଼୍ୟ ସାମନ୍ତ, ରାଜା ମହାରାଜା ଏମାନେ ବିଦଗ୍ଧ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ନାଟକ ରଚନା କରାଇ ସେଗୁଡ଼ିକର ଅଭିନୟ କରାଉଥିଲେ । ସମ୍ରାଟ ଖାରବେଳ ସ୍ୱୟଂ ଗନ୍ଧର୍ବ ବିଦ୍ୟା ପ୍ରବୀଣ ଭାବରେ ନିଜକୁ ପରିଚିତ କରାଇଥିବାରୁ ସମାଜ ଜୀବନରେ ନାଟ୍ୟକଳାର ସ୍ଥାନ ଯେ କେତେ ଉଚ୍ଚରେ ଥିଲା, ତାହା ଅନୁମାନ କରିହୁଏ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଗୁପ୍ତରାଜତ୍ୱର ସୁବର୍ଣ୍ଣଯୁଗରେ ଚତୁର୍ଥ ପଞ୍ଚମ ଶତକ ବେଳକୁ ଏ ଦେଶରେ ନାଟ୍ୟକଳାର ଚରମ ଉତ୍କର୍ଷ ସାଧିତ ହୋଇ ସାରିଥିଲା । କାଳିଦାସଙ୍କ ଭଳି ନାଟ୍ୟକାର ଯେଉଁ ସମାଜର ସୃଷ୍ଟି, ସେଥିରେ ନାଟ୍ୟକଳାର ସ୍ଥାନ ସମ୍ପର୍କରେ ନ କହିଲେ ମଧ୍ୟ ଚଳିବ । ଏହାପରେ ତ ଆମେ ଦେଖୁଛୁଁ, ବିଶାଖାଦତ୍ତ, ଶ୍ରୀହର୍ଷ, ଭବଭୂତି ପ୍ରମୁଖ ସେ କାଳର ବିଶ୍ରୁତ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ଏଭଳିକି ବୌଦ୍ଧଗାନ ଓ ଦୋହାରେ ମଧ୍ୟ 'ନାଟକ' ଶବ୍ଦର ଉଲ୍ଲେଖ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । 'ନାଚନ୍ତି ବାଜିଲ ଗାନ୍ତୀ ଦେବୀ' ।

ବୁଦ୍ଧ ନାଟକ ବିଷମା ହୋଇ – ଏଥିରୁ ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ, ବାଦ୍ୟ ଏବଂ ନାଟକ ପ୍ରଭୃତିର ଯେଉଁ ଉଲ୍ଲେଖ ମିଳୁଛି, ସେଥିରେ ସମସାମୟିକ ସମାଜ ଜୀବନରେ ନାଟକର ସ୍ଥାନ ବିଷୟରେ ନିଃସନ୍ଦେହ ହୁଏ ।

ଦେବତାମାନଙ୍କ ଅନୁରୋଧରେ ସେଦିନ ସ୍ୱୟଂ ନାଟ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ 'ଅମୃତମନ୍ଥନ' ନାଟକ ରଚନା କରି, ତାହାର ପ୍ରୟୋଗ କରିଥିଲେ । ଏ ହୁଏତ ପୁରାଣର ଏକ ବିବରଣୀ ମାତ୍ର । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ (ଖ୍ରୀ:ପୂ: ୫ମ ଶତକ) ଯେତେବେଳେ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର' ରଚନା କରୁଥିଲେ, ତାହାରି ଭିତ୍ତି ଥିଲା, ଭାରତୀୟ

ନାଟକର ଏକ ସମୃଦ୍ଧ ପରମ୍ପରା । 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର' ନିଶ୍ଚୟ କୌଣସି ଶୂନ୍ୟତାର ସୃଷ୍ଟି ନୁହେଁ । ଭରତଙ୍କ ସମକାଳୀନ ନାଟକରେ କୌଣସି ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସନ୍ଧାନ ମିଳିଲେ, ଭାରତୀୟ ନାଟକରେ ସେ ଦେଶୀୟ ନାଟକର ପ୍ରଭାବ ସମ୍ପର୍କରେ ଚିନ୍ତା କରାଯାଇପାରିବ । ତେବେ ସୁନ୍ଦରର ସ୍ୱାଦ ପାଇବାର ଅନୁଭୂତି ଯେଉଁଦିନ ପ୍ରଥମେ ଏ ଦେଶର ମଣିଷ ଲାଭ କଲା, ଠିକ୍ ସେଇଦିନ ସେ ନାଟକ ରଚନା କରିବାକୁ ଶିଖିଲା । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଖ୍ରୀଷ୍ଟଜନ୍ମର ଦୁଇ ତିନିଶହ ବର୍ଷ ପୂର୍ବର ହୋଇଥିବାର ଐତିହାସିକ ପ୍ରମାଣ ମିଳୁଛି । ଅବଶ୍ୟ ଭାରତବର୍ଷରେ ସେଇ ସମୟର କୌଣସି ନାଟକର ଲିଖିତ ରୂପ ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉନାହୁଁ । ମାତ୍ର ସେତେବେଳକୁ ଯେ, ଏ ଦେଶରେ ନାଟ୍ୟକଳା ବେଶ୍ ଉନ୍ନତ ସ୍ତରରେ ଥିଲା, ତାହାର ପ୍ରମାଣ ଇତିପୂର୍ବରୁ ଦିଆଯାଇଛି । ଏଇ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଏଠାରେ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ଯେ, ଅନ୍ତତଃ ଋକ୍‌ବେଦର ସୃଷ୍ଟି ସହିତ ସମାନ୍ତରାଳ–ଏହିଭଳି ଏକ ବିଶ୍ୱାସ ଅମୂଳକ ନୁହେଁ ଏହାହିଁ କୁହାଯାଉ ।



ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶ

ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା ଉନବିଂଶ ଶତକର ଅଷ୍ଟମ ଦଶକରେ । ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରେରଣା ଆସିଲା ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରୁ । ଇଂରାଜୀ ଶିକ୍ଷା ଓ ସଂସ୍କୃତିର କ୍ରମାଗତ ପ୍ରସାର ଏ ଦେଶରେ ଯେଉଁ 'ହେତୁବାଦ'ର ବୀଜ ବପନ କରିଥିଲା, ତାହାର ପରିଣାମ ସୁଦୂର ପ୍ରସାରୀ ହୋଇ, ଏଠାକାର ପରମ୍ପରାର ମୂଳଭିତ୍ତିକୁ ଦୋହଲାଇ ଦେଇଥିଲା । ଯୁଗଯୁଗ ଧରି ଯେଉଁ ବିଶ୍ୱାସ, ଯେଉଁ ସଂସ୍କାର ଏଠାକାର ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଅଙ୍ଗ ସ୍ୱରୂପ ରହି ଆସିଥିଲା, ନବଶିକ୍ଷିତଙ୍କ ନିକଟରେ ତାହା କୁସଂସ୍କାରରେ ପରିଣତ ହୋଇଥିଲା । ନବ-ସମାଜ ଗଠନ ନିମନ୍ତେ ବଦ୍ଧ ପରିକର ଏମାନେ ଲେଖନୀକୁ ମାଧ୍ୟମ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇଥିଲେ । ତେଣୁ ଏ ଯୁଗରେ ସଂସ୍କାର ପ୍ରବଣତା ସାହିତ୍ୟର ଏକ ଅବିଚ୍ଛେଦ୍ୟ ଅଙ୍ଗ ରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କଲା । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ପରାଧୀନତା ସମ୍ପର୍କରେ ଏ ଜାତି ସଦାସର୍ବଦା ସତର୍କଥିଲା । ସାହିତ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଏକ ଜାତୀୟ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ତେଣୁ ସେକାଳର ଲେଖକମାନଙ୍କର ଧ୍ୟେୟ ହୋଇଥିଲା । ପୁରାଣ, ଇତିହାସରୁ ସୁରବୀର ଚରିତ୍ର, ସେମାନଙ୍କର ଶୌର୍ଯ୍ୟ ଓ ବୀର୍ଯ୍ୟ, ତିତିକ୍ଷାର ବିବରଣୀ-ଦୃଶ୍ୟମାନ କଳା ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରଦର୍ଶନକୁ ସେକାଳର ନାଟ୍ୟକାର ବୃନ୍ଦ ନିଜର ପବିତ୍ର ଦାୟିତ୍ୱ ମନେ କରୁଥିଲେ । ପରିଣାମରେ ତେଣୁ ସର୍ବଭାରତୀୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସଂସ୍କାରମୂଳକ ରଚନା ସହିତ ଜାତୀୟତା ଦ୍ୟୋତକ-ରଚନାର ଏକ ସମାନ୍ତରାଳ ସ୍ରୋତ ବହି ଚାଲିଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ପ୍ରବୃତ୍ତି ଅନୁସୃତ ହୋଇଥିବାର ଦେଖାଯାଇଛି । କାରଣ ସେ ସମୟରେ ସାମାଜିକ ନାଟକ ସହିତ ପୌରାଣିକ ତଥା ଐତିହାସିକ ନାଟକର ଏକ ସମାନ୍ତରାଳ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛି ।

ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ ହେଉଛି, ଶତାଧିକ ବର୍ଷର ଇତିହାସ । ଏହାର ବିକାଶ ଧାରା ଆଲୋଚନା ପୂର୍ବରୁ ଗୋଟିଏ କଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବରେ ସୂଚାଇ ଦେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ପାଦରେ ଏହାର ଉଦ୍‌ଭବ ହୋଇଥିଲା, ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ଅନୁକରଣ ମାଧ୍ୟମରେ ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର ବୃନ୍ଦ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟାଙ୍ଗର ଏବଂ କେତେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଷୟବସ୍ତୁର ଅନୁସରଣ ମାତ୍ର କରିଥିଲେ । ମାତ୍ର ତୃତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଷାଠିଏ ଦଶକରେ ଏଠାର ନାଟ୍ୟ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଉଭୟ ଆଙ୍ଗିକ ଏବଂ ଆତ୍ମିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନିର୍ଭର ହୋଇ ପଡ଼ିଲା । ଏଠାରେ ପରମ୍ପରାର ପ୍ରଶ୍ନ ଏହି କାରଣରୁ ଉଠାଯାଉ ନାହିଁ ଯେ, ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଂସ୍କୃତିର ବିପୁଳ ଆକର୍ଷଣ ମଧ୍ୟରେ ତାହାର ଦୟନୀୟ ବିଲୟ, ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ହିଁ ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ ହୋଇ ଉଠିଛି ଏବଂ ସ୍ୱାଭାବିକ ରୀତିରେ ଏହି ଭୋଗବାଦୀ–ନୂତନ ସମାଜର ବାର୍ତ୍ତା ସାହିତ୍ୟରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛି । ମୋଟାମୋଟି ଭାବେ ଏହା ହିଁ ହେଉଛି, ଆମ ସାହିତ୍ୟର ଏବଂ ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର ।

ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପ୍ରଥମେ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ ୧୮୭୭ରେ । କଟକ ଅନ୍ତଃପାତି ମାହାଙ୍ଗା ଗ୍ରାମର ଜଣେ ସରକାରୀ କର୍ମଚାରୀ ଜଗନ୍ମୋହନ ଲାଲ 'ବାବାଜୀ' ନାଟକ (୧୮୭୭) ରଚନା କରି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ରଚନାର ସୂତ୍ରପାତ କରନ୍ତି । ଓଡ଼ିଶାରେ ପ୍ରଥମ ନାଟକ ସାମାଜିକ ହୋଇଥିବା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । 'ବାବାଜୀ' ନାଟକର ଦୃଶ୍ୟହୀନ ଚାରୋଟି ଅଙ୍କ ସାହାଯ୍ୟରେ ମାତ୍ର ୭|୮ ଘଣ୍ଟାର ବିବରଣୀ ବର୍ଣ୍ଣନା ଆଧୁନିକତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ କମ୍ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ନୁହେଁ । ଏଥିରେ ସେ ସମୟର ଭ୍ରଷ୍ଟାଚାରୀ ମହନ୍ତ, ମଦ୍ୟପ ଗୃହସ୍ଥଙ୍କର ଦୁରାଚାର ବର୍ଣ୍ଣିତ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ମନ୍ତ୍ର, ତନ୍ତ୍ର, ନିଶାସେବନ ପ୍ରଭୃତି କୁସଂସ୍କାର ଗୁଡ଼ିକର କଟୁ ସମାଲୋଚନା କରାଯାଇଛି । ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଏହି ସମୟକୁ ମହାତ୍ମା ଗାନ୍ଧୀଙ୍କର 'ନିଶା ନିବାରଣ ନୀତି' ସୂତିକାଗାରରେ ରହିଥିଲା ।

'ସତୀ' (୧୮୮୬) ହେଉଛି ଲାଲଙ୍କର ଦ୍ୱିତୀୟ ନାଟକ ଏବଂ ଏଥିରେ ଗଡ଼ଜାତୀ ଶାସନର ବିଭତ୍ସ ଅନ୍ଧକାର ଦିଗଟିକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରି ଦିଆଯାଇଛି । ଏହାର ନାୟିକା 'ଲାବଣ୍ୟ' ଗଡ଼ଜାତୀ ଶାସକଙ୍କର ତୀବ୍ର ଲାଳସାର କବଳରୁ ଆତ୍ମରକ୍ଷା କରିବା ନିମନ୍ତେ ଅସଫଳ ଉଦ୍ୟମ କରି ଶେଷରେ କେଉଁଭଳି ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରି ସର୍ବ

ଦୁଃଖର ଅବସାନ ଘଟାଇଥିଲା, ତାହା ହିଁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । 'ସତୀ' ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ପ୍ରଥମ ସାର୍ଥକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକ ।

ଏହାପରେ ଲାଲ 'ପ୍ରୀତି' ଏବଂ 'ବୃଦ୍ଧବିବାହ' ନାମକ ଆଉ ଦୁଇଖଣ୍ଡି ନାଟକ ରଚନା କରନ୍ତି । ପ୍ରଥମଟିରେ ଜାତି-ପ୍ରଥାର ଅସାରତା ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟଟିରେ 'ଅସମ ବିବାହ'ର କୁପରିଣାମ ଦର୍ଶାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ଦୁଃଖର କଥା, ଅଦ୍ୟାବଧି 'ବୃଦ୍ଧବିବାହ' ନାଟକର ସନ୍ଧାନ ମିଳିନାହିଁ । ଲାଲ ଯେ ଜଣେ ସଂସ୍କାରପ୍ରବଣ, ସଚେତନଶୀଳ ସ୍ରଷ୍ଟା ଥିଲେ, ଏହା ହିଁ ତାଙ୍କ ରଚନାଗୁଡ଼ିକରୁ ପ୍ରମାଣିତ ହେଉଛି ।

ରାମଶଙ୍କର ଏହି ସମୟର ଅନ୍ୟଜଣେ ନାଟ୍ୟକାର ଯାହାଙ୍କୁ 'ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ପିତା' (Father of odia Drama) ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । କଲେଜରେ ପଢୁଥିବା ସମୟରେ ସେ ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ନାଟକ 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ' (୧୮୮୦) ରଚନା କରନ୍ତି । ଏଥିରେ ଓଡ଼ିଶା ଇତିହାସର ଏକ ଗୌରବୋଜ୍ଜ୍ୱଳ ଅଧ୍ୟାୟ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ପଦ୍ମାବତୀ କନ୍ୟା ନିମନ୍ତେ ଓଡ଼ିଶା ଏବଂ କାଞ୍ଚି ମଧ୍ୟରେ ଯୁଦ୍ଧ, ତହିଁରେ ଗଜପତିଙ୍କ ରକ୍ଷାକର୍ତ୍ତା ରୂପେ ଜଗନ୍ନାଥ, ବଳଭଦ୍ରଙ୍କର ଯୋଗଦାନ, କାଞ୍ଚି ରାଜାଙ୍କର ପରାଜୟ, ପଦ୍ମାବତୀଙ୍କୁ ଚଣ୍ଡାଳ ହସ୍ତରେ ଅର୍ପଣ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଗଜପତିଙ୍କର ପ୍ରତିଜ୍ଞା ତଥା ଶେଷରେ ଚଣ୍ଡାଳ ବେଶରେ ଛେରାପହଁରା ରତ ଗଜପତିଙ୍କ ହସ୍ତରେ ଚତୁର ମନ୍ତ୍ରୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପଦ୍ମାବତୀଙ୍କର ସମର୍ପଣ ପ୍ରଭୃତି ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ଏସବୁ ଘଟଣାର ଐତିହାସିକତା ପ୍ରଶ୍ନାତୀତ । ଜାତୀୟତାର ତୀବ୍ର ଭାବାବେଗ ଯେ, ଏହି ନାଟକରେ ଉଚ୍ଚାରିତ ହୋଇଛି, ଏହା ହିଁ ହେଉଛି ଆମ ପାଇଁ ଏକ ମାତ୍ର ସତ୍ୟ । 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ' କଟକ ସହରରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିବା ପ୍ରଥମ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ।

ବନବାଳା (୧୮୮୧) ରାମଶଙ୍କରଙ୍କର ଦ୍ୱିତୀୟ ନାଟକ । ଏହି ନାଟକ ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କର ପ୍ରସିଦ୍ଧ ନାଟକ 'Tempest'ର ଛାୟାନୁସରଣରେ ରଚିତ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଏହା ହେଉଛି ଏହି ଧରଣର ପ୍ରଥମ ଉଦ୍ୟମ । ଏଥିରେ ନିର୍ବାସିତ ଉତ୍କଳମନ୍ତ୍ରୀ ନାଗ କେଶଙ୍କର ଗନ୍ଧର୍ବ ରାଜ୍ୟରେ ଆଶ୍ରୟ ଗ୍ରହଣ, ସେଠାରେ ଏକ କନ୍ୟା ସନ୍ତାନ ଲାଭ (ବନବାଳା), ଉତ୍କଳ ଯୁବରାଜ ବୀରଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ସହିତ ବନମାଳାର

ପ୍ରଣୟ ଗନ୍ଧର୍ବ ରାଜାଙ୍କ ସହିତ ଉତ୍କଳ ନରେଶଙ୍କ ଯୁଦ୍ଧ ତଥା ପରାଜୟ ଏବଂ ଶେଷରେ ଦୁଇ ପ୍ରଣୟୀଙ୍କର ମିଳନ, ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କ ନାଟକ ପ୍ରକାରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି ।

କଳିକାଳ ପ୍ରହସନ (୧୮୮୩)ରେ ମଦ୍ୟପାନର କୁପରିଣାମ ବର୍ଣ୍ଣନା ରାମଶଙ୍କରଙ୍କର ସଂସ୍କାର ପ୍ରୟାସର ଏକ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ । ଏଥିରେ ପୁତ୍ର ସ୍ନେହ ପାଗଳ ଏକ ଦମ୍ପତିର କାରୁଣ୍ୟ, ଉପେକ୍ଷିତା ଏକ ନାରୀର ଦୟନୀୟ ପରିଣତି ତଥା ଏକ ଉନ୍ମାର୍ଗଗାମୀ ଯୁବକର ଶୋଚନୀୟ ଦୁରବସ୍ଥା ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ଦୁଃଖାନ୍ତ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହାକୁ ପ୍ରହସନ କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ନବ୍ୟଶିକ୍ଷିତ ଯୁବସମ୍ପ୍ରଦାୟ, ସେକାଳରେ ଇଂରେଜୀ ସଂସ୍କୃତିର ଅନ୍ଧାନୁକରଣରେ ଯେଉଁଭଳି ମଦ୍ୟପାନ,ବେଶ୍ୟାପ୍ରୀତି ସହିତ ଅଭ୍ୟସ୍ତ ହୋଇ ପଡ଼ିଥିଲେ, ତାହାଦ୍ୱାରା ସମାଜର ନୈତିକଭିତ୍ତି ଦୁର୍ବଳ ହୋଇ ପଡୁଥିଲା । ନିଜର ଏହି ପ୍ରଥମ ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ରାମଶଙ୍କର ଏହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛନ୍ତି ।

ବିବାହ ପାଗଳ ଏକ ବୃଦ୍ଧର ଦୁରବସ୍ଥା ବର୍ଣ୍ଣନା ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟକାର ଅସମ ବିବାହର କରୁଣ ପରିଣାମ ଦେଖାଇଛନ୍ତି 'ବୁଢ଼ାବର ପ୍ରହସନ' (୧୮୯୬)ରେ । 'ବିଷମୋଦକ' (୧୮୦୦) ନାଟକରେ ନିଶାସେବନର କୁପରିଣାମ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଛି ଏକ ଅଭିଜାତ ଜମିଦାର ବଂଶର ପତନ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ । 'ଋଣ'କୁ ଏଠାରେ ନାଟ୍ୟକାର–ବିଷ 'ମୋଦକ' ରୂପେ ଚିହ୍ନିତ କରିଛନ୍ତି । ସେ କାଳରେ ଅନେକ ପ୍ରାଚୀନ ସାମନ୍ତ ପରିବାର ଏହିଭଳି ଅପରିଣାମଦର୍ଶିତା ନିମନ୍ତେ ନିଶ୍ଚିହ୍ନ ହୋଇଯାଇଥିଲେ । ନାଟ୍ୟକାର ଏହାର ବିଷୟ ବସ୍ତୁକୁ ସମସାମୟିକ ସମାଜ ଗର୍ଭରୁ ହିଁ ସଂଗ୍ରହ କରିଛନ୍ତି ।

ଯୁଗଧର୍ମ (୧୯୧୨) ନାଟକରେ ଉଦାର ଧାର୍ମିକତାର ମନ୍ତ୍ର ଉଚ୍ଚାରିତ ହୋଇଛି । ହିନ୍ଦୁଧର୍ମର ରକ୍ଷଣଶୀଳତା କ୍ଷେତ୍ର ବିଶେଷରେ ଯେଉଁଭଳି ଗୁରୁତର ସମସ୍ୟାମାନ ସୃଷ୍ଟି କରୁଥିଲା, ତଦ୍ୱାରା ଉନବିଂଶ ଶତକର ଶେଷ ପାଦରେ କେତେକ ହିନ୍ଦୁ ଧର୍ମାନ୍ତର ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହେଉଥିଲେ । ଏହାର ନାୟକ ନିତ୍ୟାନନ୍ଦ ହେଉଛି, ସେଇ ଅତ୍ୟାଚାରିତ ଗୋଷ୍ଠୀର ଜଣେ ପ୍ରତିନିଧି, ଯେ କି ବ୍ରାହ୍ମଧର୍ମ ମଧ୍ୟରେ ନିଜର ସକଳ ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ ଖୋଜି ପାଇଥିଲା । ସେ କାଳର ଧର୍ମଧ୍ୱଜୀ ମଠ ମହନ୍ତମାନଙ୍କର ଭଣ୍ଡାମି ବର୍ଣ୍ଣନା, ଏହି ନାଟକର ଅନ୍ୟ ଏକ ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ନାରୀ ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର, ଜାତିଭେଦର କୁପରିଣାମ ତଥା ଅସବର୍ଣ୍ଣ ବିବାହର ଉପାଦେୟତା ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଛି 'କାଞ୍ଚନମାଳୀ' (୧୯୦୪) ନାଟକରେ । ଏହା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସଂସ୍କାର ଲିପ୍ସାର ପରିଚାୟକ । ସେଇଭଳି 'ଲୀଳାବତୀ' (୧୯୧୨) ନାଟକରେ ବିଧବା ବିବାହ, ଶିଳ୍ପବିପ୍ଳବ, ସ୍ତ୍ରୀ ଶିକ୍ଷା ପ୍ରଭୃତି ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି । ଏହି ସବୁ ବିଷୟ ତାଙ୍କର ବଡଲୋକ (୧୯୧୩) ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ବିଶ୍ୱଯଜ୍ଞ (୧୯୧୬) ନାଟକରେ ଜାତୀୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ରହିଛି । ରାମବନବାସ (୧୮୯୧) ରାମ କାହାଣୀର ପ୍ରଥମ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ରୂପ । ଏଥିରେ ଅଲୌକିକତା ବଦଳରେ ବାସ୍ତବତାର ଅନୁସରଣ କରାଯାଇଛି । ସେଇଭଳି 'କଂସବଧ' (୧୮୯୬) ରେ କୃଷ୍ଣଗାଥାର ରୂପାୟନ ହୋଇଛି । 'ଚୈତନ୍ୟଲୀଳା'' (୧୯୦୬) ଏବଂ ରାମାଭିଷେକ (୧୯୧୭) ନାଟକ ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟ ଇତିହାସ ପୁରାଣରୁ ବିଷୟ ବସ୍ତୁ ସଂଗ୍ରହ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା ।

ରାମଶଙ୍କର ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ସର୍ବପ୍ରଥମେ ଏକ ନୂତନ ପରମ୍ପରା ଦେବା ନିମନ୍ତେ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ଉଦ୍ୟମ ଚଳାଇ ସେଥିରେ ସଫଳ ହୋଇଥିଲେ । ସଂସ୍କାରର ତୀବ୍ର କାମନା ତଥା ଜାତୀୟତାର ପ୍ରସାର ଏହା ହିଁ ଥିଲା ତାଙ୍କ ନାଟକ ରଚନାର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ରାମଶଙ୍କରଙ୍କର ଜୁନିଅର ଭିକାରିଚରଣ ଏହି ସମୟର ଅନ୍ୟ ଜଣେ ନାଟ୍ୟକାର । ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ରାମଶଙ୍କର ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶର ପ୍ରଚାର ତାଙ୍କର ଧ୍ୟେୟ ମନେହୁଏ । ତାଙ୍କର ନାଟକର ସଂଖ୍ୟା ହେଉଛି ଦଶ ଏବଂ ଏଥିମଧ୍ୟରୁ 'ଇଂରେଜକର୍ତ୍ତୃକ' କଟକ ବିଜୟ ନାଟକ (୧୯୦୧) ହେଉଛି ଶ୍ରେଷ୍ଠ । ଏହା ହେଉଛି ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ପ୍ରଥମ ଐତିହାସିକ ନାଟକ । ୧୮୦୩ ମସିହାରେ ଇଂରେଜ ସେନାପତି ହାର୍କୋଟ ମରହଟ୍ଟାମାନଙ୍କଠାରୁ ଯେଉଁଭଳି କଟକ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ, ଏଥିରେ ତାହାର ଐତିହାସିକ ବିବରଣୀ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ଏହାପରେ ସେ ନନ୍ଦିକେଶ୍ୱରୀ (୧୯୧୫), ରତ୍ନମାଳୀ (୧୯୧୫), ସଂସାର ଚିତ୍ର (୧୯୧୫), ସୁଶୀଳା (୧୯୧୨), ଅଦ୍‌ଭୂତ ଆଦର୍ଶ (୧୯୦୯), ରାଜା ପୁରୁଷୋତ୍ତମ (୧୯୨୪), ଯୌତୁକ (୧୯୨୪), ନିରୂପମା (୧୯୫୨) ଏବଂ କର୍ମକ୍ଷେତ୍ର (୧୯୬୦) ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ । ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସଂସ୍କାର ଲିପ୍ସା ସ୍ପଷ୍ଟ । ବେକାରୀ, ଯୌତୁକ ପ୍ରଥା, କୁସଂସ୍କାର, ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ ପ୍ରଭୃତି ବିରୁଦ୍ଧରେ

ଏସବୁଥିରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରାଯାଇଛି । ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ଦୃଢ଼ୀକରଣରେ ଏସବୁର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭୂମିକା ରହିଛି ।

ଏହି ସମୟରେ କେତେକ ଗଡ଼ଜାତୀ–ଶାସକ ମଧ୍ୟ ନାଟକ ରଚନା ଦିଗରେ ପ୍ରବୃତ୍ତ ହୋଇଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଏଥି ମଧ୍ୟରୁ ଖଡ଼ିଆଳ, ପାରଳାଖେମୁଣ୍ଡୀ, ଚିକ୍ତୀଟୀ ପ୍ରଭୃତିର ସାମନ୍ତମାନଙ୍କ ନାମ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । ଖଡ଼ିଆଳ ରାଜକୁମାର ବୀରବିକ୍ରମ ଏଗାର ଖଣ୍ଡି ନାଟକ ପ୍ରଣୟନ କରିଥିଲେ । ଏଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି ସୁହାସିନୀ ପ୍ରହସନ (୧୯୦୩), ଉତ୍କଳଦୁର୍ଦ୍ଦଶା (୧୯୦୪), ବୃଦ୍ଧବିବାହ (୧୯୦୫), ବ୍ୟଭିଚାର ଦୋଷ ପ୍ରଦର୍ଶନ (୧୯୦୬), ଶୈଳବାଳା (୧୯୦୮), ଭ୍ରାତୃସ୍ନେହ ନାଟକ (୧୯୦୯), ହରିଶ୍ଚନ୍ଦ୍ର ନାଟକ (୧୯୦୯), ବାଲ୍ୟବିବାହ, ପ୍ରେମଲତା, କୁସୁମ ସୁନ୍ଦରୀ ଏବଂ ଅମ୍ବିକାଦେବୀ । ଏ ସବୁ ନାଟକ ଖଡ଼ିଆଳସ୍ଥ ବିକ୍ରମ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ସଂସ୍କାର ଲିପ୍ସା ହେଉଛି ବୀରବିକ୍ରମଙ୍କର ନାଟ୍ୟ ରଚନାର ମୂଳଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏହାବ୍ୟତୀତ ପାରଳାଧୀଶ୍ୱର ପଦ୍ମନାଭ ନାରାୟଣଦେବ, ତଥା ଚିକ୍ତୀଟୀ ଅଧୀଶ୍ୱର ରାଧାମୋହନ ରାଜେନ୍ଦ୍ରଦେବ ମଧ୍ୟ ଏହି ସମୟରେ କେତେକ ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ ।

କାମପାଳ ମିଶ୍ର ଏହି ସମୟର ଅନ୍ୟତମ ପ୍ରତିଶ୍ରୁତିସମ୍ପନ୍ନ ନାଟ୍ୟକାର । ତାଙ୍କର ସୀତାବିବାହ (୧୮୯୯), ବସନ୍ତ ଲତିକା (୧୯୧୩), ହରିଶ୍ଚନ୍ଦ୍ର (୧୯୦୨), ନାଟକ ତିନୋଟି ପ୍ରକାଶିତ । ଦୁର୍ଗାଶବରୀ ତାଙ୍କର ଏକ ଅସମାପ୍ତ ନାଟକ । ପ୍ରାଚ୍ୟ ତଥା ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀର ଆନୁପାତିକ ସମନ୍ୱୟରେ ସେ 'ସୀତା ବିବାହ' ନାଟକ ଲେଖିଥିଲେ । ଇତିପୂର୍ବରୁ ରାମଶଙ୍କର ଏହି ବିଷୟକୁ ନେଇ ଦୁଇଟି ନାଟକ ଲେଖିଥିଲେ ହେଁ, ସେଗୁଡ଼ିକ ସେତେ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇ ପାରି ନଥିଲା । ସୀତାବିବାହର ଆଧୁନିକ ସଂଳାପ କଳ୍ପନା, ଅଲୌକିକତାର ବର୍ଜନ ତଥା ସମସାମୟିକ ସମାଜଚିତ୍ର ହିଁ ଅଧ୍ୟାବଧି ଏହାକୁ ସ୍ମରଣୀୟ କରି ରଖିଛି ।

ପ୍ରଖ୍ୟାତ କବି ଗୋଦାବରୀଶ ଏହି ସମୟରେ 'ପୁରୁଷୋତ୍ତମଦେବ' (୧୯୧୭) ତଥା 'ମୁକୁନ୍ଦଦେବ' (୧୯୨୦) ନାମକ ଯେଉଁ ନାଟକ ଲେଖିଥିଲେ, ଜାତୀୟତାର ପ୍ରସାର ହିଁ ସେଗୁଡ଼ିକର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଥିଲା । ଏ ଉଭୟ ନାଟକରେ ସେକ୍ସପିୟର ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶର ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଅନୁସରଣ କରାଯାଇଛି । ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ

ଜଣେ ପ୍ରତିଭାଧର କବି ନାଟ୍ୟକାର ରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିବାରୁ, ଏ ଉଭୟର ସଙ୍ଗୀତ ବିଭାଗ ମଧ୍ୟ ବେଶ୍ ସୁପରିକଳ୍ପିତ ହୋଇଛି ।

ଏହି କାଳ ଯେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀର ଅନୁକରଣର କାଳ ଏହା ପୂର୍ବରୁ କୁହାଯାଇ ସାରିଛି । ମୁଖ୍ୟତଃ ରାଜନୈତିକ ଅସ୍ଥିରତା କାରଣରୁ ହିଁ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ମଧ୍ୟଭାଗ ପୂର୍ବରୁ ନାଟକ ଲିଖିତ ହୋଇ ପାରିନାହିଁ । କିମ୍ବା ସେ ସମୟରେ ମୁଦ୍ରଣ ଯନ୍ତ୍ରର ଅଭାବରୁ ତାହା ନଷ୍ଟ ହୋଇ ଯାଇଛି । ଓଡ଼ିଶାରେ ପ୍ରସେନିୟମ ମଂଚ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୁଏ ୧୮୭୨ ମସିହାରେ । ତାହାପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇ ଥିବ ତାହା ଲୋକମଂଚର ନାଟକ । ଇଂରେଜୀ ଶିକ୍ଷା ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ରୂପ ପାଇ ସାରିଲା ପରେ ଏଠାରେ ନାଟ୍ୟ ରଚନା ପ୍ରବୃତ୍ତି ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଭାରତର ବିଭିନ୍ନ ଅଞ୍ଚଳରେ ମଧ୍ୟ ଗଣା ଅଥିକେ ଏହି ସମୟରେ ହିଁ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ସୃଷ୍ଟିଲଗ୍ନରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ସମ୍ମୁଖରେ ଚାରିଗୋଟି ଆଦର୍ଶ ରହିଥିଲା । (୧) ଲୋକନାଟକ (୨) ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ (୩) ଇଂରାଜୀ ନାଟକ (୪) ବଙ୍ଗଳା ନାଟକ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପ୍ରାୟ ଏହି ସବୁ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛି । ଦ୍ୱିତୀୟ କଥା ହେଉଛି ଯେ, କେବଳ ମାତ୍ର ଜଗନ୍ମୋହନଙ୍କୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ, ଏହି ସମୟରେ ଯଥାର୍ଥ ପ୍ରତିଭାଧର ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରାୟ କେହି ନଥିଲେ । କାମପାଳଙ୍କଠାରୁ ଅବଶ୍ୟ ଅନେକ ଆଶା କରାଯାଉଥିଲା ମାତ୍ର ସେ ମଧ୍ୟ ଏ ଦିଗରେ ବିଶେଷ କିଛି କରିପାରିଲେ ନାହିଁ । ତେଣୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଏହି ସମୟରେ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟର ଏକ ପରମ୍ପରା ମାତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କଲା, ତାହା ଅପେକ୍ଷା ଅଧିକ କିଛି ନୁହେଁ ।

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଦ୍ୱିତୀୟ ଦଶକ ସୁଦ୍ଧା ଓଡ଼ିଶାର ନାଟ୍ୟ ଜଗତ ଦୁଇଜଣ ଯଥାର୍ଥ ସୃଜନଶୀଳ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ସମୃଦ୍ଧ ହୋଇ ସାରିଥିଲା । ଏ ଦୁଇଜଣ ହେଉଛନ୍ତି ଯଥାକ୍ରମେ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଏବଂ କାଳୀଚରଣ । ଭୀଷ୍ମ (୧୯୧୫) ନାଟକ ରଚନା କରି ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ପ୍ରଥମେ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ପାଦ ଦେଇଥିବା ସ୍ଥଳେ 'ଧ୍ରୁବ' (୧୯୧୮) ନାଟକ ରଚନା କରି କାଳୀଚରଣ ନାଟ୍ୟକାର ରୂପେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି । ପଡ଼ୋଶୀ ପ୍ରଦେଶରେ ସେତେବେଳେ ସାମାଜିକ ନାଟକର ଯୁଗ ଆରମ୍ଭ ହୋଇ ସାରିଥିବା ସ୍ଥଳେ ଅନଗ୍ରସର ଓଡ଼ିଶାର ଦର୍ଶକ ଏବେ ମଧ୍ୟ ପୁରାଣର ମୋହ ତୁଟାଇ ପାରି ନଥିଲେ । ପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ କେତେକ ସାମାଜିକ ନାଟକ

ରଚିତ ହୋଇଥିଲା, ସେଗୁଡ଼ିକ ଅପେକ୍ଷା ଐତିହାସିକ ଏବଂ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ଚାହିଦା ଅଧିକ ଥିଲା । ତେଣୁ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ଦୁଇ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଥମେ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ହିଁ ରଚନା କରିଥିଲେ । ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଓଡ଼ିଶାରେ କୌଣସି ସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ନଥିଲା । ଏ ଦେଶର ଧନାଢ଼୍ୟ ସାମନ୍ତ ବା ରାଜପୁରୁଷବୃନ୍ଦ କ୍ୱଚିତ୍ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟକର ପୃଷ୍ଠପୋଷକତା କରୁଥିଲେ । ବଙ୍ଗଳାର ନବ୍ୟ-ଧନୀକ ସମ୍ପ୍ରଦାୟ ଥିଲେ ସେଠାକାର ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ସମର୍ଥକ । ତେଣୁ ସେଠାରେ ଯେଉଁଭଳି ବହୁ ମଞ୍ଚ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇ ନାଟ୍ୟ ରଚନା ନିମନ୍ତେ ସୁଯୋଗ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା, ଏଠାରେ ସେ ସବୁ ହୋଇ ନଥିଲା । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମ ପାଦ ତଥା ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷପାଦରେ ଏଠାରେ ଯେଉଁ କେତେକ ମଞ୍ଚ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା, ସେ ସବୁ ଥିଲା ପ୍ରଧାନତଃ ଅସ୍ଥାୟୀ । ମାହାଙ୍ଗାର ରାଧାକାନ୍ତ ମଞ୍ଚ, କୋଠପଦା ମଞ୍ଚ, କଟକର ବାସନ୍ତୀ, ଉଷା କିମ୍ବା ମାଗ୍‌ନେଟିକ୍ ଥିଏଟର, ପାରଳାର ପଦ୍ମନାଭ ରଙ୍ଗାଳୟ କିମ୍ବା ଖଡ଼ିଆଳର ବିକ୍ରମ ରଙ୍ଗାଳୟ କେହି ସ୍ଥାୟୀ ହୋଇ ପାରିନଥିଲେ । ଏହି ସବୁ କାରଣରୁ ହିଁ ସେ ସମୟରେ ଓଡ଼ିଶାରେ ଆଶାନୁରୂପ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇ ପାରିନାହିଁ । କୋଠପଦା ମଞ୍ଚର ପୃଷ୍ଠପୋଷକତାରେ ରାମଶଙ୍କର ଯେଉଁଭଳି ନାଟକ ଲେଖିବା ନିମନ୍ତେ ଉତ୍ସାହିତ ହୋଇଥିଲେ, ଉଷା ମଞ୍ଚର ପୃଷ୍ଠପୋଷକତା ସେଇଭଳି ଭିକାରି ଚରଣଙ୍କୁ ନାଟକ ରଚନା ପାଇଁ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଥିଲା । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଏବଂ କାଳୀଚରଣଙ୍କୁ ଭାଗ୍ୟବାନ୍ କହିବାକୁ ହେବ । ଅଶ୍ୱିନି କୁମାର ପ୍ରଥମେ ବନମାଳୀ ପତିଙ୍କ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ 'ରାଧାକୃଷ୍ଣ ଥିଏଟର' ଏବଂ ତା'ପରେ 'ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ଥିଏଟର'ର ପୃଷ୍ଠ ପୋଷକତା ପାଇଥିବା ବେଳେ କାଳୀଚରଣ ନିଜସ୍ୱ 'ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ ନାଟ୍ୟସଂଘ ଏବଂ ଓଡ଼ିଶା ଥିଏଟର୍ସ' ଦ୍ୱାରା ନିଜ ନାଟକ ମଂଚସ୍ଥ କରାଉଥିଲେ ।

ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ନାଟକ ପ୍ରହସନ ଏବଂ ଏକାଙ୍କୀ ମିଶାଇ ୩୮ ଖଣ୍ଡ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ସୃଷ୍ଟିକୁ ମୁଖ୍ୟତଃ ତିନିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ଯଥା :- (କ) ପୌରାଣିକ, ଭକ୍ତିରସାତ୍ମକ (ଖ) ଐତିହାସିକ (ଗ) ସାମାଜିକ ।

ଭୀଷ୍ମ (୧୯୧୫), ସାବିତ୍ରୀ (୧୯୧୭), ସେଓଜୀ (୧୯୧୮), କଳାପାହାଡ଼ (୧୯୨୦), ଗୋବିନ୍ଦ ବିଦ୍ୟାଧର (୧୯୨୨), ସମଲେଶ୍ୱରୀ (୧୯୨୫), ଉତ୍କଳଗୌରବ (୧୯୨୭), କୋଣାର୍କ (୧୯୨୭), କେଶରୀ

ଗଙ୍ଗ (୧୯୨୭), ସାଲବେଗ (୧୯୩୩), ଦାସିଆ ବାଉରୀ (୧୯୩୩), ତ୍ୟାଗୀ ରାମ ଦାସ (୧୯୩୩), ପାଇକପୁଅ (୧୯୩୩), ତାଜମହଲ (୧୯୩୩), ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର (୧୯୩୪), ଶ୍ରୀ ଲୋକନାଥ (୧୯୪୬). ଚଷାଝିଅ (୧୯୪୬), ମାମ୍ଲତ୍‌କାର (୧୯୪୬), ଜାନକୀ (୧୯୫୨), ଅଭିନୟ (୧୯୫୩), ଦୁଃଖେ ସୁଖେ (୧୯୫୪), ସାକ୍ଷୀ ଗୋପାଳ (୧୯୫୪), ସତ୍ୟନାରାୟଣ (୧୯୫୫), କଏଦୀ (୧୯୫୭), ଓଡ଼ିଆଝିଅ (୧୯୩୫), ଭଞ୍ଜଭୁଜଙ୍ଗ (୧୯୩୬), ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ (୧୯୩୭), ହିନ୍ଦୁରମଣୀ (୧୯୩୭), ମାଷ୍ଟର ବାବୁ (୧୯୩୭), ଇରାନୀ (୧୯୩୭), ଭାଇ (୧୯୪୨), ବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି (୧୯୪୪), ଚଣ୍ଡାଳୁଣୀ (୧୯୪୬), ଭୁବନେଶ୍ୱର (୧୯୬୨) ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ବ୍ୟତୀତ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ପ୍ରେମିକ ଛାତ୍ର, ରିଫର୍ମଡ ଲେଡ଼ି, ନାମକ ଦୁଇଟି ପ୍ରହସନ, ତଥା ସୁନାଭାଉଜ ଏବଂ ମାଲୁଣୀ ନାମକ ଦୁଇଟି ଏକାଙ୍କିକା ମଧ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ଐତିହାସିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ସେଓଜୀ, କଳାପାହାଡ଼, କୋଣାର୍କ, ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ଚଣ୍ଡାଳୁଣୀ, ବନ୍ଧୁମହାନ୍ତି, ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର ତଥା ସାମାଜିକ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ଶ୍ରୀଲୋକନାଥ ତଥା ଚଷାଝିଅ ପ୍ରଭୃତି ଏକଦା ବେଶ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇଥିଲା ।

ବଲଙ୍ଗୀର ବନମାଳୀ ପତି ଏହି ସମୟରେ 'ରାଧାକୃଷ୍ଣ ଥିଏଟର' ନାମକ ଏକ ପେସାଦାରୀ ମଞ୍ଚ ସ୍ଥାପନ କରି ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କ ସହିତ ଯୋଗାଯୋଗ କରିଥିଲେ । ପ୍ରାୟ ଦଶବର୍ଷ କାଳ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଏହି ମଞ୍ଚ ନିମନ୍ତେ ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ ଏବଂ ପତିଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ନିଜେ କିଛିକାଳ ଏହି ସଂସ୍ଥାଟିର ଦାୟିତ୍ୱ ବହନ କରିଥିଲେ ତଥା ଏଥି ନିମନ୍ତେ ପ୍ରଚୁର ଆର୍ଥିକ କ୍ଷତି ମଧ ସହିଥିଲେ । ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ହେଉଛନ୍ତି ମଞ୍ଚ ନିମନ୍ତେ ଏକ ଉତ୍ସର୍ଗୀକୃତ ଜୀବନ ।

'କଳାପାହାଡ଼' ନାଟକରେ ସେ କଳାପାହାଡ଼ ଚରିତ୍ରର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି ମାନବିକ ଆବେଦନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ । ସେଇଭଳି 'କୋଣାର୍କ' ନାଟକରେ ସେ ଶିଳ୍ପୀ ଜୀବନର ସୁଖଦୁଃଖ, ଆବେଗ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସକୁ ସ୍ମରଣୀୟ ରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି । ପୌରାଣିକ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ଚଣ୍ଡାଳୁଣୀ ତଥା ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର ଅତ୍ୟନ୍ତ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇଥିଲା ଏବଂ ତହିଁରେ ଏ ଦେଶର ପୁରାଣ କାହାଣୀ ହିଁ ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି । ସାମାଜିକ ନାଟକ ଭିତରେ 'ଚଷାଝିଅ' ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଉଚ୍ଛ୍ୱସିତ ପ୍ରଶଂସା ଲାଭ କରିଥିଲା ଏବଂ ଏଥିରେ

ଗୋଟିଏ ଉତ୍କଳୀୟ ଚାଷୀ ପରିବାରର ଆଶା, ଆକାଂକ୍ଷାର କାହାଣୀ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ଅଶ୍ୱିନୀ ବାବୁ କଏଦୀ ନାଟକରେ ଡଷ୍ଟଏଭସ୍କିଙ୍କ (Crime & punishment)ର ଅନୁସରଣ ତଥା ଅଭିନୟ ପ୍ରଭୃତି ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ।

ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ନାଟକର ସମସ୍ତ ବିଭାଗରେ ହାତ ଦେଇଛନ୍ତି ଏବଂ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପାଇଁ ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ପରମ୍ପରା ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଛନ୍ତି । କଥାବସ୍ତୁରେ କଳାତ୍ମକ ଆନୁପାତିକତା ହେଉଛି ତାଙ୍କର ପ୍ରଧାନ କୃତିତ୍ୱ ।

ଢ କାଳୀଚରଣ ହେଉଛନ୍ତି, ଅଶ୍ୱିନୀ ବାବୁଙ୍କର ସମସାମୟିକ ଅନ୍ୟ ଜଣେ ବିଶ୍ରୁତ ନାଟ୍ୟକାର । ତୃତୀୟ ଦଶକରେ ସେ ପ୍ରାୟ ଦଶଟି 'ରାସଲୀଳା' ରଚନା କରି ସେଗୁଡ଼ିକୁ ତାଙ୍କର 'ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ ନାଟ୍ୟ ସଂଘ' ଦ୍ୱାରା ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରାଇଥିଲେ । ୧୯୩୯ ମସିହାରେ ଗଠିତ ହେଲା 'ଓଡ଼ିଶା ଥିଏଟର୍ସ' । 'ଗାର୍ଲସ୍କୁଲ୍' (୧୯୪୨) ହେଉଛି, ଓଡ଼ିଶା ଥିଏଟର୍ସର ସର୍ବପ୍ରଥମ ଯୁଗାନ୍ତକାରୀ ନାଟକ । ଏହି ନାଟକର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶରେ ଓଡ଼ିଶାର ମଞ୍ଚଜଗତରୁ ଥ୍ୟେଟ୍ରିକାଲ୍ ଆବେଗ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସର ବିଲୟ ଘଟିଲା । ଅଭିନୟ ହେଲା, ଏକାନ୍ତ ସ୍ୱାଭାବିକ ତଥା ଜୀବନ ଧର୍ମୀ । ଏଥିରେ ଏକ ସାଧାରଣ ପ୍ରଣୟ କାହାଣୀ ହିଁ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ପରିଣାମରେ ପୁଣି ଗାନ୍ଧୀବାଦର ଆଦର୍ଶକୁ ପ୍ରଚାର କରାଯାଇଛି । ଏହାର ଅଭିନୟ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ଏକାଥରକେ ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ ନାଟକ ଯୁଗରୁ ସାମାଜିକ-ନାଟକ ଯୁଗରେ ପହଞ୍ଚାଇ ଦେଇଥିଲା । ତା'ପରେ ନାଟ୍ୟକାର ଆଉ ପଛକୁ ଫେରି ଚାହିଁ ନାହାନ୍ତି । ତୁମ୍ଭନ (୧୯୪୨) ନାଟକରେ ଏକ ରୋମାଣ୍ଟିକ ପ୍ରେମ କାହାଣୀ, ଭାତ (୧୯୪୪) ନାଟକରେ 'ଥିଲା ବାଲା','ନ ଥିଲା ବାଲା'ର ସଂଗ୍ରାମ ନିକ୍ରୀ (୧୯୪୪) ନାଟକରେ ଏକ ପୁରାଣ କାହାଣୀ, ଅଭିଯାନ (୧୯୪୬) ନାଟକରେ କାଞ୍ଚି କାହାଣୀ,ରକ୍ତମାଟି (୧୯୪୭) ନାଟକରେ ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷର ବିବରଣୀ, ଜୟଦେବ (୧୯୪୩) ନାଟକରେ ଜୟଦେବଙ୍କର ଉତ୍କଳୀୟତ୍ୱ ପ୍ରତିପାଦନ, ରକ୍ତମନ୍ଦାର (୧୯୪୨) ନାଟକରେ ବାଙ୍କିରାଣୀ ଶୁକଦେଈଙ୍କର ବୀରତ୍ୱ ପ୍ରଭୃତି ସ୍ଥାନ ପାଇଛି ।

ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କ ଭଳି କାଳୀଚରଣ ମଧ୍ୟ ପୁରାଣ, ଇତିହାସ, କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ଏବଂ ସମାଜରୁ ନିଜ ନାଟକ ପାଇଁ କଥା ବସ୍ତୁ ସଂଗ୍ରହ କରିଛନ୍ତି । କିମ୍ବଦନ୍ତୀର

ରୋମାଞ୍ଚକାରୀ ଶକ୍ତି ଅଧିକ ନାଟ୍ୟ ଧର୍ମୀ ହୋଇଥିବାରୁ, ସେ ଏଥିପ୍ରତି ଅଧିକ ଆକୃଷ୍ଟ ହୋଇଥିବାର ଦେଖାଯାଉଛି । ମାନବ ଚରିତ୍ର ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାର ଯେଉଁ ବିପୁଳ ଅଭିଜ୍ଞତା ସଂଗ୍ରହ କରିଥିଲେ, ସାମାଜିକ ନାଟକ ରଚନା କାଳରେ ସେ ସେଗୁଡ଼ିକୁ ବ୍ୟବହାର କରିଥିଲେ । ବିଶେଷ କରି କାଳୀଚରଣଙ୍କର ଜାତୀୟତା ଥିଲା ଅବିସମ୍ବାଦିତ । ଓଡ଼ିଶାର ପାଣି, ପବନ, ଧୂଳି ମାଟି ପ୍ରତି ତାଙ୍କର ଯେଉଁ ମମତା, ସେଗୁଡ଼ିକ ସେ ନାଟକରେ ପରିବେଷଣ କରିଛନ୍ତି । ଓଡ଼ିଆତ୍ୱ ପ୍ରତି ଥିଲା ତାଙ୍କର ଅଭିମାନ । ଓଡ଼ିଆ ସଂସ୍କୃତିର ବାର୍ତ୍ତା ପ୍ରଚାରକୁ ସେ ନିଜର ଲକ୍ଷ୍ୟ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଥିଲେ । ସର୍ବୋପରି କାଳୀଚରଣ ଥିଲେ ଜଣେ କବି ଓ ସଙ୍ଗୀତଜ୍ଞ ମଧ୍ୟ । ଗୋଦାବରୀଶଙ୍କ ପରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯଥାର୍ଥ କୌଣସି କବି ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରି ନ ଥିଲେ । ତେଣୁ କାଳୀଚରଣ ନିଜ ନାଟକରେ ଯେଉଁ ସଙ୍ଗୀତ ବ୍ୟବହାର କଲେ, ଅଚିରେ ତାହା ଏ ଦେଶର ସଙ୍ଗୀତ ପ୍ରେମୀ ଜନତାର ମୁହେଁ ମୁହେଁ ବୋଲାଯିବାକୁ ଲାଗିଲା । ନାଟକର ଲୋକପ୍ରିୟତା ଦିଗରେ ଏ ସବୁ କମ୍ ସହାୟକ ହେଲା ନାହିଁ ।

କାଳୀଚରଣ ସ୍ୱ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ 'ଓଡ଼ିଶା ଥିଏଟର୍ସ'କୁ ଦୀର୍ଘ ଦଶବର୍ଷ ବଞ୍ଚାଇ ରଖିଥିଲେ ଏବଂ ତାହାରି ସାହାଯ୍ୟରେ ନିଜର ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ପରିବେଷଣ କରାଉଥିଲେ । ୧୯୪୯ରେ 'ଓଡ଼ିଶା ଥିଏଟର୍ସ' ଭାଙ୍ଗିଗଲା ବେଳକୁ 'ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ମଞ୍ଚ' ସୁପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇ ସାରିଥିଲା । କାଳୀଚରଣ 'ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ମଞ୍ଚ' ପାଇଁ ମଧ୍ୟ କେତେକ ନାଟକ ଲେଖିଲେ । ସେ ପ୍ରଥମେ ନାଟକରେ 'Cover Scene'ର ବ୍ୟବହାର କରାଇ, ପ୍ରଦର୍ଶନକାଳୀନ କ୍ଳାନ୍ତିକର ଅବସ୍ଥାକୁ ଦୂର କରିପାରିଥିଲେ । ଏହାବ୍ୟତୀତ 'ଓଡ଼ିଶା ଥିଏଟର୍ସ'ରେ ସର୍ବପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ନାରୀମାନେ ଅଭିନେତ୍ରୀର ଭୂମିକାରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିଲେ । ସଂଳାପ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ଇତିପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ କୃତ୍ରିମତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହେଉଥିଲା, ତାହା କାଳୀଚରଣଙ୍କର ଦୂରଦୃଷ୍ଟି ଫଳରେ ହିଁ ଅପସୃତ ହୋଇଥିଲା । ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ତେଣୁ କୁହାଯାଇ ପାରେ ଯେ, କାଳୀଚରଣ, ନାଟକପାଇଁ ଏକ 'କମିଟମେଣ୍ଟ' ନେଇ, ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ପାଦ ଦେଇଥିଲେ । ମଞ୍ଚପ୍ରତିଷ୍ଠା, କଳାକାର ପ୍ରଶିକ୍ଷଣ ନାଟକ ରଚନା, ସଙ୍ଗୀତ ରଚନା, ନୃତ୍ୟ ଯୋଜନା ପ୍ରଭୃତିରେ ଆମୃତ୍ୟୁ ବ୍ୟସ୍ତ ରହି ସେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପାଇଁ ଯଥାର୍ଥରେ ଏକ ଅଭିନବ ପରମ୍ପରା ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ତେଣୁ କାଳୀଚରଣଙ୍କର ଜୀବନର ଇତିହାସ ଏବଂ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଇତିହାସ ଏକ ଏବଂ ଅଭିନ୍ନ ହୋଇ ରହିଛି ।

ଆଲୋଚ୍ୟ କାଳରେ ଅନ୍ୟ ବହୁ ନାଟ୍ୟକାର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ଦୁଇଜଣ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନାମ ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଯୋଗ୍ୟ । ସେମାନେ ହେଲେ 'ଗୌଡ଼ବିଜେତା' (୧୯୩୨)ର ନାଟ୍ୟକାର ରାମାରଞ୍ଜନ ମହାନ୍ତି ତଥା 'କଳିଙ୍ଗ ବିଜୟ' (୧୯୩୦)ର ନାଟ୍ୟକାର ଲାଲା ନଗେନ୍ଦ୍ର କୁମାର ରାୟ । ଉଭୟ ନାଟକରେ ଜାତୀୟତାର ବାର୍ତ୍ତା ପ୍ରଚାରିତ ହୋଇଛି ।

୧୯୫୦ ମସିହା ବେଳକୁ ଉଭୟ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଏବଂ କାଳୀଚରଣଙ୍କର ସର୍ଜନା ଶକ୍ତି ଦୁର୍ବଳ ହୋଇ ଆସିଥିଲେ ହେଁ, ଇତି ମଧ୍ୟରେ 'ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣାମଞ୍ଚ' ପୃଷ୍ଠପୋଷକତା ଲାଭ କରି ଦୁଇ ଜଣ ବଳିଷ୍ଠ ନାଟ୍ୟକାର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରି ସାରିଥିଲେ । ସେମାନେ ହେଉଛନ୍ତି ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର ଏବଂ ଭଞ୍ଜକିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକ । ୧୯୪୨ ମସିହାରେ ନବ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ 'ଭାରତୀମଞ୍ଚ' ନିମନ୍ତେ 'ଅଭିମାନ' ନାଟକ ରଚନା କରି ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର ପ୍ରଥମେ ନାଟ୍ୟକାର ରୂପେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି, ପରେ 'ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ'ରେ ତାଙ୍କର 'ମୂଳିଆ' (୧୯୪୬), 'ଘରସଂସାର' (୧୯୫୦), 'ଭାଇ ଭାଉଜ' (୧୯୫୪), 'ନରୋତ୍ତମ ଦାସ କହେ' (୧୯୬୯) ପ୍ରଭୃତି ଲୋକ ପ୍ରିୟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି ।

ମୂଳିଆ ନାଟକରେ ପରମ୍ପରା ଏବଂ ପ୍ରଗତି ମଧ୍ୟରେ ସଂଘର୍ଷର ଅବତାରଣା ଘଟାଯାଇଛି ଗୋଟିଏ ଚାଷୀ ପରିବାରକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି । ପଲ୍ଲୀ ଅଞ୍ଚଳର ଏକ କୃଷିଜୀବୀ ପରିବାରରୁ ରାଜକିଶୋରର ଉଚ୍ଚଶିକ୍ଷା ନିମନ୍ତେ ସହରକୁ ଆଗମନ ଏବଂ ସେଠାର ଚାକଚକ୍ୟର ଆକର୍ଷଣରେ ନିଜର ପରିବାରକୁ ବିସ୍ମୃତ ହୋଇଯିବା ତଥା ଶେଷରେ ନିଜର ତ୍ରୁଟି ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରି ପଲ୍ଲୀ ମାଆର କୋଳକୁ ପ୍ରତ୍ୟାବର୍ତ୍ତନ ଇତ୍ୟାଦିକୁ ନେଇ ଏହି ନାଟକର ଅତ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ କଥାବସ୍ତୁ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି । ସେହିଭଳି 'ଘରସଂସାର' ନାଟକରେ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଂସ୍କୃତି ମଧ୍ୟରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଇଛି । ସନାତନ ଏବଂ ଅଭିଜାତ ଏକ ସାମନ୍ତ ପରିବାରରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ-ସଂସ୍କୃତି ଅନ୍ଧ ଏକ ଉଗ୍ରନାରୀର ଅନୁପ୍ରବେଶ ଫଳରେ ସେଠାରେ ଯେଉଁ ପାରିବାରିକ ସମସ୍ୟାର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା, ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିରେ ତାହା ଦେଖାଇ ଦେଇ, 'ଗାନ୍ଧିବାଦ'ର ଆଦର୍ଶର ଅନୁସରଣ ହିଁ ଯେ, ଏହି ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ କରିପାରେ, ଏ ବିଷୟ ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି । ସେଇଭଳି 'ଭାଇଭାଉଜ' ନାଟକରେ ଜଣେ ନାରୀ ପାଇଁ ଗ୍ରାମ ସାହୁକାର

ତଥା ଜଣେ ଚାଷୀ ମଧ୍ୟରେ ସଂଘର୍ଷର ଅବତାରଣା କରାଯାଇ ଘଟଣା–ପ୍ରବାହକୁ ସହର ମଧ୍ୟକୁ ନିଆଯାଇଛି ଏବଂ ଶେଷରେ ପୁନର୍ବାର ତାହାକୁ ପଲ୍ଲୀ ଅଞ୍ଚଳକୁ ଫେରାଇ ଅଣାଯାଇଛି । ଏହି ନାଟକରେ ଆଦର୍ଶବାଦର ସ୍ୱର ଅତ୍ୟନ୍ତ ସ୍ପଷ୍ଟ । 'ନରୋତ୍ତମ ଦାସ କହେ' ନାଟକ ନଗରଜୀବନର ବାସ୍ତବ ପରିବେଶକୁ ନେଇ ରଚିତ । ଏଥିରେ ଗୋଟିଏ ପରିବାରର ତିନିଭାଇ–ଜଣେ ଶାସକ, ଜଣେ ବ୍ୟବସାୟୀ ତଥା ଜଣେ ରାଜନୀତିଜ୍ଞ । ଏମାନଙ୍କର ସମସ୍ୟା ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ସତ୍ୟ, ନ୍ୟାୟ, ଧର୍ମ– ଏ ସବୁ ଯେ ଆମର ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସମାଜ ଜୀବନରେ ଉପହାସାସ୍ପଦ ହୋଇ ପଡ଼ିଲାଣି, 'ନରୋତ୍ତମ ଦାସ' ଚରିତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ଏହା ପ୍ରତିପାଦିତ ହୋଇଛି ।

ନାଟ୍ୟକାର ମିଶ୍ର, ପାରିବାରିକ ନାଟକ ଲେଖିବାରେ ଏକାନ୍ତ ଅଭ୍ୟସ୍ତ । ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ପରିବାରର ସୁଖ, ଦୁଃଖ, ଆନନ୍ଦ ବିଷାଦ ତାଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ବିଶେଷ ଭାବରେ ସ୍ଥାନପାଇଛି । ନାଟକ ସାହାଯ୍ୟରେ ଶ୍ରୀ ମିଶ୍ର ତାଙ୍କର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଦୁଃଖ, ଦୈନ୍ୟର ଜଗତ୍‌ରୁ ନେଇ ଏକ (Utopia)ରେ ପହଞ୍ଚାଇ ଦିଅନ୍ତି । ଶ୍ରୀ ମିଶ୍ର ମୁଖ୍ୟତଃ ପରମ୍ପରାର ଭକ୍ତ । ତେଣୁ ତାଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରେ ପରମ୍ପରା ହିଁ ଜୟଲାଭ କରିଥିବାର ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟକାର ତାଙ୍କ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା କରିନାହାନ୍ତି । ଆଂଗିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କାଳୀଚରଣ ଯାହା କରିଥିଲେ, ମିଶ୍ର, ତହିଁରୁ ଅଧିକ କିଛି କରି ନାହାନ୍ତି । ତାଙ୍କର ଯାହା କୃତିତ୍ୱ ସେତକ କଥାବସ୍ତୁର ଚମତ୍କାରିତାରେ ହିଁ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି ।

ଭଞ୍ଜକିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକ ଏହି ସମୟରେ ଆଉ ଜଣେ ସ୍ମରଣୀୟ ନାଟ୍ୟକାର । ଝଡ଼ରାତି (୧୯୩୯) ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ନାଟକ । ମାତୃ ଦେବୀ (୧୯୪୫) ହିଁ ପ୍ରଥମେ ତାଙ୍କୁ ନାଟ୍ୟକାରର ଖ୍ୟାତି ଦେଇଥିଲା । ଏଥିରେ ଏକ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ପ୍ରଣୟ କାହାଣୀ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ଏହାପରେ ସେ ଜହର (୧୯୪୬), ବେନାମୀ (୧୯୪୬), ମାଣିକଯୋଡ଼ି (୧୯୫୧) ବୈରାଗୀର ସଂସାର (୧୯୫୨), ଜୟମାଲ୍ୟ (୧୯୫୨), ଅତିଥି (୧୯୫୫), ପହିଲିରଜ (୧୯୫୬) ଅଶୋକ ସ୍ତମ୍ଭ (୧୯୫୯) ପ୍ରଭୃତି ଲୋକପ୍ରିୟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ।

ଢହର ନାଟକରେ ପୁଞ୍ଜିପତି ଏବଂ ଶ୍ରମିକ ବିବାଦର କାହାଣୀ ସ୍ଥାନପାଇଛି । ବେନାମୀ ନାଟକରେ ସଂଘର୍ଷର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଛି ଏକ ବେନାମୀ ଦଲୀଲକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି । ମାଣିକଯୋଡ଼ି ନାଟକରେ ଦୁଇଟି ପ୍ରାଚୀନ ଜମିଦାର ବଂଶ, ଏବଂ ସେମାନଙ୍କର ପାରିବାରିକ କଳହର ପରିଣାମ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ମନୁଷ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ପଶୁଶକ୍ତି ଏବଂ ଦେବତ୍ୱ ମଧ୍ୟରେ ସଂଘର୍ଷର ଅବତାରଣା ଏବଂ ଶେଷରେ ଦେବତ୍ୱର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହିଁ ହେଉଛି, ଏହି ନାଟକର ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ । ସେହିଭଳି ବୈରାଗୀର ସଂସାର ନାଟକରେ ପଲ୍ଲୀ ଅଞ୍ଚଳର ଏକ ସୁଖୀ ଗୃହସ୍ଥ ବୈରାଗୀ, ତାହା ପରିବାରର ଉତ୍‌ଥାନ ଓ ପତନର କାହାଣୀ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ଜୟମାଲ୍ୟ ନାଟକ ଏକ କଳାକାରର ଆତ୍ମାଭିମାନ ଏବଂ ତଜ୍ଜନିତ ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇ ରଚିତ । ପରିଣାମରେ କଳାକାରର ଜୀବନ ଯେଉଁଭଳି ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ହୋଇପଡ଼େ ତାହା ଏଥିରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । କଳାକାରର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଏବଂ ସ୍ପର୍ଶକାତର ମନ ପାଇଁ ସମାଜର ଯେ, ଏକ ନୈତିକ ଦାୟିତ୍ୱ ରହିଛି, ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିରେ ତାହାର ଇଙ୍ଗିତ ଦେଇଛନ୍ତି । ସେଇଭଳି ପାରିବାରିକ ସମ୍ପର୍କର ନମନୀୟତା ସମ୍ପର୍କରେ ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି 'ଅତିଥି' ନାଟକରେ । କୁସଂସ୍କାର ଏବଂ ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରାଯାଇଛି 'ପହିଲିରଜ' ନାଟକରେ । 'ଅଶୋକସ୍ତମ୍ଭ' ନାଟକରେ ମାନବ ପ୍ରକୃତିର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରାଯାଇଛି ।

ଏହା ବ୍ୟତୀତ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରତାପରୁଦ୍ର, ରାଜନର୍ତ୍ତକୀ ଏବଂ କାଶ୍ମୀର ବେଗମ ଗୁଲ୍‌ନାର ପ୍ରଭୃତି ଐତିହାସିକ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ପଟ୍ଟନାୟକ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ଆଙ୍ଗିକରେ ଅବଶ୍ୟ 'Flash back' ପଦ୍ଧତିର ପ୍ରଥମ ପ୍ରୟୋଗ (ଜୀବନଜୁଆ) ଘଟାଇ, ସେ ନୂତନ ପରୀକ୍ଷା କରବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରିଛନ୍ତି । ଓଡ଼ିଆ ପରିବାର ହିଁ ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ହୋଇଛି, ତାଙ୍କ ନାଟକର ଗବେଷଣାର ବିଷୟ । ଲୋକଶିକ୍ଷା ଅପେକ୍ଷା ମନୋରଞ୍ଜନକୁ ସେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । କଥାବସ୍ତୁର ନବୀନତା, ଘଟଣା ବିନ୍ୟାସର ଚମତ୍କାରିତା, ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣର ଅଭିନବତା ତଥା ସଂଳାପ କଳ୍ପନାର କାବ୍ୟିକତା ହିଁ ତାଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ରଚନାର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ।

ଶକ୍ତିଧର ନାଟ୍ୟକାର ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ ମଧ୍ୟ ଏମାନଙ୍କର ସମସାମୟିକ । ଛୋଟରାୟ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ପ୍ରଥମେ ପାଦ ରଖନ୍ତି ୧୯୪୨ ମସିହାରେ ଜଣେ ଅଭିନେତା ରୂପରେ । ପରେ ୧୯୪୬ ମସିହାରେ ସେ ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ନାଟକ 'ଫେରିଆ' ରଚନା କରନ୍ତି । ସେକାଳର ରୀତି ଅନୁସାରେ ଏହି ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଗ୍ରାମ ଏବଂ ସହର ଜୀବନ ମଧ୍ୟରେ ମାନସିକ ଦୂରତ୍ୱ ଜନିତ ସମସ୍ୟା ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରାଯାଇଛି । ମଣିଷ ମନର ଶୁଭ ଏବଂ ଅଶୁଭ ଏ ଦୁଇ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ଚମତ୍କାର ନାଟ୍ୟଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏଥିରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ସରଳ ଗ୍ରାମ୍ୟ ଯୁବକ ସୁରେନ୍ଦ୍ରର ଉଚ୍ଚ ଶିକ୍ଷା ନିମନ୍ତେ ସହରକୁ ଆଗମନ ଏବଂ ସେଠାରେ ତାହାର ସମସ୍ୟା ହିଁ ଏହାର ବର୍ଣ୍ଣନୀୟ ବସ୍ତୁ । ସ୍ୱାଭାବିକଭାବରେ ଏଥିରେ ପ୍ରେମ, ପ୍ରତିହିଂସା ପ୍ରଭୃତି ଆସିଛି । 'ଭରସା' (୧୯୫୩) ହେଉଛି, ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟକ ଏବଂ ଏହା ଏକ କଳାକାରର ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇ ରଚିତ । ବଞ୍ଚିବାକୁ ହେଲେ ଆଦର୍ଶର ପ୍ରୟୋଜନ, ମାତ୍ର ବାସ୍ତବତାକୁ ବିସର୍ଜନ ଦେଇ କେହି କେବେ ସାର୍ଥକତା ପାଏନା, ଏହା ହିଁ ହେଉଛି ନାଟକର ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ । ଦରିଦ୍ର କଳାକାର ମୋହନ ନୀଳାକୁ ଭଲ ପାଇଥିଲା । ମାତ୍ର ତାହାର ପ୍ରତିକୃତିକୁ ବିକ୍ରି କରିବାକୁ ରାଜି ନ ହୋଇ ସେ ଯେଉଁ ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା, ନାଟ୍ୟକାର ତାହା ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି । ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରାଜନୈତିକ ଘଟଣାକୁ ନେଇ ରଚିତ ହୋଇଛି ନାଟକ ପରକଲମ (୧୯୫୪) ଓଡ଼ିଆରେ ଏହା ହେଉଛି ଏହି ଧରଣର ପ୍ରଥମ ଉଦ୍ୟମ । ଉପସ୍ଥାପନା କୌଶଳ ହିଁ ଏହାକୁ ଏକ ସ୍ମରଣୀୟ ରୂପ ଦେଇଛି । ନଷ୍ଟଉର୍ବଶୀ (୧୯୫୬) ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ବିବାହପୂର୍ବରୁ ଉପଭୁକ୍ତା ନାରୀର ସମସ୍ୟା ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ଅର୍ଦ୍ଧାଙ୍ଗିନୀ (୧୯୫୬) ଗୋଟିଏ ସେଟ୍‌ର ଏକ ପୁରସ୍କୃତ ନାଟକ ଏବଂ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଏକ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ମଧ୍ୟ । ସନ୍ତାନଗତପ୍ରାଣ ଜନନୀର ତୀବ୍ର ମାନସିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଛି 'ମାୟା' ଚରିତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ । ଜୀବନର ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟା ଏଭଳି ରଚିପୂର୍ଣ୍ଣଭାବରେ ଇତିପୂର୍ବର କୌଣସି ଓ ନାଟକରେ ରୂପାୟିତ ହୋଇଥିବାର ଜଣାଯାଏ ନାହିଁ । ଏହାପରେ ନାଟ୍ୟକାର ଅଭାଗିନୀର ସ୍ୱର୍ଗ, ଘଟକ, ସାଧନା ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ରଚନା କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଅନେକ ଲୋକପ୍ରିୟ ଉପନ୍ୟାସର ମଞ୍ଚରୂପ ମଧ୍ୟ ଦେଇଛନ୍ତି । ଝଞ୍ଜା, ଅମଡ଼ାବାଟ, ମଲାଜହ୍ନ ଏବଂ ପ୍ରତିଭା ଉପନ୍ୟାସର

ନାଟ୍ୟରୂପଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ କମ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ ନୁହେଁ । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ଛୋଟରାୟ ବହୁ ବେତାର ନାଟକ, ଏକାଂକିକା ତଥା ଗୀତିନାଟ୍ୟ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ବିକାଶରେ ଏଗୁଡ଼ିକର ଅବଦାନ ଅବିସ୍ମରଣୀୟ । ବିଶେଷକରି ବିସ୍ମୃତ ଗୀତିନାଟ୍ୟକାର ବୈଷ୍ଣବପାଣି, ଛୋଟରାୟଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ହିଁ ନୂତନ ରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ଫକୀରମୋହନଙ୍କ 'ପେଟେଣ୍ଟ ମେଡ଼ିସିନ୍'ର ନାଟ୍ୟରୂପ 'ଶ୍ରୀମତୀ ସମାର୍ଜନୀ' ଛୋଟରାୟଙ୍କ ଲୋକପ୍ରିୟତାର ମୁକୁଟରେ ଏକ ନୂତନ ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟଚନ୍ଦ୍ରିକା ସଂଯୋଗ କରିଛି ।

ଛୋଟରାୟ ଆମ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ସ୍ମରଣୀୟ ଦୁଇଟିକାରଣରୁ । ପ୍ରଥମତଃ, ଛୋଟରାୟଙ୍କର ନାଟକର ସାଂଳାପିକ ଚମତ୍କାରିତା, ତାଙ୍କୁ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କୋଟିରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛି ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟତଃ, ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାଙ୍କର ଅପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱୀ ଆସନ, ତାଙ୍କୁ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅନତିକ୍ରମ୍ୟ କରି ରଖିଛି । ପରୀକ୍ଷାନିରୀକ୍ଷାରେ ମଧ୍ୟ ଛୋଟରାୟଙ୍କର ଆଗ୍ରହ ରହିଛି । ଜୀବନର ଶୁଭଙ୍କର ତଥା ଶିବପ୍ରଦ ଦିଗଟି ଉପରେ ତାଙ୍କର ଅତୁଟ ଆସ୍ଥା ଏବଂ ନାଟକରେ ଛୋଟରାୟ ତାହାରି ଜୟଗାନ କରିଛନ୍ତି ।

କମଳ ଲୋଚନ ମହାନ୍ତି ଏହି ସମୟରେ ଅନ୍ୟ ଜଣେ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର, ଯେ କି ନାଟକକୁ ମୁଖ୍ୟତଃ ଲୋକଶିକ୍ଷାର ବାହକ ରୂପେ ବ୍ୟବହାର କରିଥିଲେ । ସମାଜ ଜୀବନର ଦୋଷତ୍ରୁଟିର ଖୋଲା ଆଲୋଚନା ତାଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ସମାଜ ସଚେତନ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ପରିଚାୟକ । ଥିଲାବାଲା ଏବଂ ନଥିଲାବାଲା ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଦୂରତ୍ୱ ରହିଛି ଏବଂ କ୍ରମଶଃ ତାହା ଯେପରି ବୃଦ୍ଧି ପାଇବାରେ ଲାଗିଛି, ନାଟ୍ୟକାର ନିଜର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରେ ତାହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ନିଜର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ସମାଧାନ (୧୯୫୪) ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ନାଟକ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ କିରାଣୀ (୧୯୫୮) ନାଟକ ହିଁ ତାଙ୍କୁ ପ୍ରଥମେ ନାଟ୍ୟକାର ଖ୍ୟାତି ଦେଇଥିଲା । ଏହାପରେ ସେ 'ଡାକବଙ୍ଗଳା (୧୯୬୦), ସ୍ୱାମୀ ସ୍ତ୍ରୀ (୧୯୫୯), ମାତୃମଙ୍ଗଳ କେନ୍ଦ୍ର (୧୯୬୧) ପିପାସା (୧୯୬୮) ପାପ ଓ ପୁଣ୍ୟ (୧୯୬୮) ପ୍ରଭୃତି ସଫଳ ମଞ୍ଚ ନାଟକମାନ ଲେଖିଛନ୍ତି । ଶାସନ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଦୋଷତ୍ରୁଟିର ନିରାକରଣ ଘଟାଇ ଏକ ନିର୍ମଳ ସମାଜ ଗଠନର ଇଙ୍ଗିତ ଦେବା ନିମନ୍ତେ ସେ ନାଟକକୁ ମାଧ୍ୟମ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇଛନ୍ତି । ତେଣୁ ସାଂପ୍ରତିକ କାଳର ବହୁ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ତାଙ୍କର ନାଟକରେ

ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି । ପଚାଶ ଦଶକରେ ଯେଉଁ ସବୁ ପାରିବାରିକ ନାଟକମାନ ରଚିତ ହେଉଥିଲା, ସେ ସବୁଥିରେ ପାରିବାରିକ ସମସ୍ୟା ଥିଲା, ମାତ୍ର ବାସ୍ତବତା ଖାତିର୍‌ରେ ସୁଦ୍ଧା, ସେଥିରୁ ଯେଉଁଗୁଡ଼ିକୁ ବାହାରେ ରଖାଯାଇଥିଲା, ନାଟ୍ୟକାର ମହାନ୍ତି ସେଗୁଡ଼ିକୁ ହିଁ ନିଜ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରି ସଫଳ ହୋଇଛନ୍ତି । ଏହା ତାଙ୍କର କୃତିତ୍ୱ ।

ଧନେଶ୍ୱର ପଟ୍ଟନାୟକ ଏହି ସମୟର ଅନ୍ୟ ଜଣେ ସଫଳ ମଞ୍ଚ ନାଟ୍ୟକାର, ଯାହାଙ୍କର ଉଠା ପାଚେରୀ (୧୯୫୯) ଏବଂ ଆଦିବାସୀ (୧୯୬୧) ନାଟକ ଏକଦା ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଆଦିବାସୀ ଜୀବନର ବର୍ଣ୍ଣନା ବୋଧହୁଏ, ଶ୍ରୀ ପଟ୍ଟନାୟକ ହିଁ ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ବଳରାମ ମିଶ୍ର ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ସ୍ମରଣୀୟ ତାଙ୍କର 'ବନ୍ଦିତା' (୧୯୫୯), ଶଙ୍ଖମହୁରୀ (୧୯୬୧), ତୃଷ୍ଣା (୧୯୬୨), ବିଷପୀୟୁଷ (୧୯୬୫) ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ନିମନ୍ତେ । ସାଂପ୍ରଦାୟିକତା (ଶଙ୍ଖମହୁରୀ), ପରିବାର ନିୟୋଜନ (ବିଷପୀୟୂଷ) ପ୍ରଭୃତି ବହୁ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ତାଙ୍କର ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କ ଅନୁଜ କାର୍ତ୍ତିକ କୁମାର ଘୋଷ 'ମାତୃପୂଜା' (୧୯୩୩) ନାଟକ ଲେଖି ନାଟ୍ୟକାର ରୂପେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି । ତାହାପରେ ସେ ଲକ୍ଷ୍ୟହୀରା (୧୯୫୬) ରକ୍ତର ଡାକ (୧୯୬୧) କା'ପୁରୁଷ (୧୯୬୬), ଦୁଃଖ କରିବାର କିଛି ନାହିଁ (୧୯୬୮) ବାରବଧୂ, ଆପଣ କୁହନ୍ତୁ, ପ୍ରଭୃତି ବହୁ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ଘୋଷ ମୁଖ୍ୟତଃ ବ୍ୟବସାୟୀ ମଞ୍ଚର ଚାହିଦାକୁ ଆଖିରେ ରଖି ନାଟକ ରଚନା କରିଥିବାରୁ, ପରମ୍ପରା ମଧ୍ୟରୁ ଆତ୍ମରକ୍ଷା କରିବା ନିମନ୍ତେ ସକ୍ଷମ ହୋଇ ପାରି ନାହାନ୍ତି । ଆନନ୍ଦ ଦାନ ହେଉଛି ତାଙ୍କ ନାଟକ ରଚନାର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ନାଟ୍ୟକାର ଅଦ୍ୱୈତ ମହାନ୍ତିଙ୍କର ଦୁଇଖଣ୍ଡି ନାଟକ ଗୋଟିଏ ସମୟରେ ଖୁବ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇଥିଲା । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି ରାଧିକା (୧୯୪୧) ଏବଂ ସାଧବ ଝିଅ (୧୯୪୭) ପ୍ରଥମଟିରେ ରାଧାଙ୍କର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ପ୍ରତିଷ୍ଠା ରୂପକ ପୌରାଣିକ କାହାଣୀ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟଟିରେ ସାଧବ ଝିଅ ତଅପୋଇର କରୁଣ କାହାଣୀ ବର୍ଣ୍ଣିତ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଉପସ୍ଥାପନ ଶୈଳୀ ଚରିତ୍ର କଳ୍ପନା ତଥା ସଂଳାପ ରଚନା ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ । ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସ୍ୱାଦର ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ନାଟକ ରଚନା କରି ଏକଦା ଚହଳ

ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ ଉଦୟନାଥ ମିଶ୍ର । ତାଙ୍କର ବିବାହ (୧୯୫୧), ତୃଷ୍ଣି (୧୯୫୦) ମଧୁରେଣ (୧୯୫୩) ଆଦର୍ଶ ପରିବାର (୧୯୫୩) କୋଇଲା କମ୍ପାନୀ (୧୯୫୩) ରେ ନାନା ସମାଜିକ ସମସ୍ୟା ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକ ଖୁବ୍ ବେଶୀ ନାହିଁ ।

ପ୍ରାଣବନ୍ଧୁକର ନାଟ୍ୟକାର ହିସାବରେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ରଭାବରେ ଉଲ୍ଲିଖିତ ହେବାର ଯୋଗ୍ୟତା ରଖନ୍ତି । ପରିମାଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାଙ୍କର ସୃଷ୍ଟି ବିପୁଳ ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଗୁଣଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେ ଯେ, ସ୍ମରଣୀୟ; ଏହା ଅନସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ । ଛୋଟରାୟଙ୍କର 'ଅର୍ଦ୍ଧାଙ୍ଗିନୀ'ଭଳି କରଙ୍କର 'ଅଶାନ୍ତ' ମଧ୍ୟ ଆଧୁନିକ ଓ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଏକ ମାଇଲ ଖୁଣ୍ଟି । ଏଥିରେ ଏକ ଅଶାନ୍ତ କଳାକାର ତଥା ତାହାର ତପସ୍ୟା ଭଙ୍ଗ କାରିଣୀ ତତୋଧିକ ଅଶାନ୍ତ ଏକ ନାରୀର ବେପରୁଆ ଜୀବନ-କାହାଣୀର ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଯାଇଛି । ତାଙ୍କର ପୁରସ୍କୃତ 'ଶ୍ୱେତପଦ୍ମା' ନାଟକ ମଧ୍ୟ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅନବଦ୍ୟ । ବଳିଷ୍ଠ ସଂଳାପ, ବୌଦ୍ଧିକ ହାସ୍ୟରସ, ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ମନଗହନର ଗୋପନ କାହାଣୀର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଏ ସବୁ ହେଉଛି ପ୍ରାଣବନ୍ଧୁଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ପ୍ରାଣକେନ୍ଦ୍ର । ପେଟ୍ଟୁ, ଦୂରପାହାଡ଼, ରାମଚନ୍ଦ୍ରର ସାଧନା ପ୍ରଭୃତି ବହୁ ଚମତ୍କାର ଏକାକିଂକା ମଧ୍ୟ ଶ୍ରୀ କର ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ବେଗମ୍‌କୋଠୀ, ବଜ୍ରକବାଟ ତଥା ଅନୁପ୍ରାସର ନାଟ୍ୟକାର ସୁରେନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତି, ବିପୁଳ ସମ୍ଭାବନାର ଇଙ୍ଗିତ ବହନ କରି ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିଲେ । ମଣିଷ ପ୍ରତି ଅଖଣ୍ଡ ବିଶ୍ୱାସର ବାର୍ତ୍ତା ମହାନ୍ତିଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ପ୍ରଚାରିତ । ହାସ୍ୟରସ ମଧ୍ୟରେ ଶାଣିତ ବ୍ୟଙ୍ଗର ପୁଟ, ମହାନ୍ତି ନାଟ୍ୟ ରଚନାର ଏକ ବିଶେଷ ଦିଗ । ମହାନ୍ତି, ପାହାଡ଼ର ଆତ୍ମକଥା, ଫୁଲ ଓ ଫୁଲଦାନୀ, କାକ୍‌ଟସ୍‌ର କାହାଣୀ ପ୍ରଭୃତି ଅତି ପରିଚିତ ଏକାଂକିକାଗୁଡ଼ିକର ଲେଖକ ମଧ୍ୟ ।

ଏମାନଙ୍କ ବ୍ୟତୀତ ମୁଖ୍ୟତଃ ପରମ୍ପରାର ଅନୁସରଣରେ ଯେଉଁମାନେ ଏହି ସମୟରେ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କର ମଧ୍ୟରେ ନରସିଂହ ମହାପାତ୍ର ଭୁବନେଶ୍ୱର ମହାପାତ୍ର, ବ୍ୟୋମକେଶ ତ୍ରିପାଠୀ, ଆନନ୍ଦ ଶଙ୍କର ଦାସ, ନୀଳକଣ୍ଠ ମିଶ୍ର, ପୂର୍ଣ୍ଣଚନ୍ଦ୍ର କାନୁନ୍‌ଗୋ, ବସନ୍ତ କୁମାର ମହାପାତ୍ର, ଲକ୍ଷ୍ମୀଧର ନାୟକ, ଶାରଦାପ୍ରସନ୍ନ ନାୟକ, ନାରାୟଣ ଶତପଥି, ଚିନ୍ତାମଣି ଜେନା, ଦେବରାଜ ପୃଷ୍ଟି, ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ ଚନ୍ଦ୍ର ଦାସ, ରଜତକୁମାର କର ପ୍ରମୁଖ ବହୁ ନାଟ୍ୟକାର ବିଭିନ୍ନ ମଞ୍ଚ ନିମନ୍ତେ ସଫଳ ମଞ୍ଚନାଟକ

ମାନ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ଏମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ କେହି କେହି ଏବେ ମଧ୍ୟ ନାଟକ ରଚନା କରିବାରେ ଲାଗିଛନ୍ତି । ସମାଧି (୧୯୫୦), ଯୌତୁକ (୧୯୫୬), ଲୁହାଶିକୁଳି (୧୯୬୦) ଭାନୁମତୀର ଖେଳ (୧୯୬୭), କପଟପାଶ (୧୯୭୧) ପ୍ରଭୃତି ବହୁ ନାଟକର ନାଟ୍ୟକାର ଆନନ୍ଦଶଙ୍କର ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକରେ ନୂତନ ନୂତନ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ଅବତାରଣା କରିଛନ୍ତି । ରସ ପରିବେଷଣରେ ଆନୁପାତିକତା ବଜାୟ ରଖାଯାଇ ପାରିଥିବାରୁ ଆନନ୍ଦଶଙ୍କର ନାଟକାବଳୀର ମଞ୍ଚ ସଫଳତା ଅବିସମ୍ବାଦିତ । ପାରିମ୍ପରିକ ରୀତିରେ ସ୍ନିଗ୍ଧ ତଥା ପରିଚ୍ଛନ୍ନ ନାଟକ ରଚନାରେ ବସନ୍ତ କୁମାର ମହାପାତ୍ରଙ୍କର ଖ୍ୟାତି ରହିଛି । ଝରାବଉଳ (୧୯୫୫), ଶେଷଶ୍ରାବଣ (୧୯୬୫), ମୋନାଲିସାର ହସ, (୧୯୬୭) ପାଷାଣକାବ୍ୟ (୧୯୭୦), କାଚଘର (୧୯୭୦) ତଥା ଶୃଙ୍ଗାର ଶତକ (୧୯୭୩) ପ୍ରଭୃତି ମଞ୍ଚ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସେ ଲେଖିଛନ୍ତି । ଗଭୀର ସମ୍ବେଦନଶୀଳତା ହେଉଛି ତାଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ରଚନାର ଏକ ବିଶେଷ ପ୍ରବୃତ୍ତି ।

୧୯୫୦ ଠାରୁ ୧୯୬୦ ମସିହା – ଏହି ଗୋଟିଏ ଦଶକ ହେଉଛି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ସୁବର୍ଣ୍ଣଯୁଗ । ଏହି ସମୟରେ ଓଡ଼ିଶାରେ ତିନିଗୋଟି ସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ରହିଥିଲା ଏବଂ ସେଥିରୁ ଦୁଇଟି ଥିଲା କଟକ ସହରରେ । ପରିଣାମରେ ବହୁ ନାଟ୍ୟକାର ସୃଷ୍ଟି ହେବାର ସୁଯୋଗ ଆସିଥିଲା । ଏହି ସମୟର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ବହୁ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ତେବେ ମୁଖ୍ୟତଃ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଓଡ଼ିଆ ପରିବାର ଏବଂ ତାହାର ବହୁବିଧ ସମସ୍ୟା ହିଁ ଏ ସବୁ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ଏହି ସମୟରେ ଯେଉଁସବୁ ପାରିବାରିକ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଛି, ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ତହିଁରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରଭାବ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବରେ ଘଟିପାରି ନାହିଁ । ତେବେ ପ୍ରାଚ୍ୟ ତଥା ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଂସ୍କୃତିର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ତହିଁର ପରିଣାମ – ଏ ସବୁଥିରେ ଅବଶ୍ୟ ରହିଛି । ଲୋକଶିକ୍ଷା ଏବଂ ଆମୋଦ–ଏ ଉଭୟ ହୋଇଛି ଏସବୁର ଶ୍ରେୟ । ଲୋକରୁଚିର ପ୍ରତ୍ୟାଶାନୁସାରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରୁ ଅଧିକାଂଶ ମିଳନାନ୍ତକ ହୋଇଛି । ଜୀବନରେ କ'ଣ ଘଟେ, ଏହା ପ୍ରକୃତରେ ଏମିତି ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ, ଏହି ସମ୍ଭାବନାକୁ ନେଇ ଏମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ଅଧିକାଂଶ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଛନ୍ତି । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଆଙ୍ଗିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କାଳୀଚରଣ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ପଥ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରି

ଦେଇଥିଲେ, ଏମାନେ ଅଧିକାଂଶ ପ୍ରାୟ ସେଇ ପଥକୁ ହିଁ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇଛନ୍ତି । ତଥାପି ଉଭୟ ଗୁଣ ତଥା ପରିମାଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହି ସମୟକୁ 'ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଯୁଗ' ବୋଲି କହିବାରେ କେହି ବୋଧହୁଏ ଆପତ୍ତି କରିବେ ନାହିଁ ।

ଇତି ମଧ୍ୟରେ ଓଡ଼ିଆ ଦର୍ଶକମାନେ ମଞ୍ଚରେ ପାରିବାରିକ କାହାଣୀର ପୁନରାବୃତ୍ତି ଦେଖି ଦେଖି କ୍ଳାନ୍ତ ହୋଇ ପଡ଼ିଥିଲେ । ଫର୍ମୁଲା ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ଗତାନୁଗତିକ ଅଭିନୟ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ନିତାନ୍ତ କଳାହୀନ ମନେ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ବୌଦ୍ଧିକତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏସବୁ ନାଟକରେ ତ ବିଶେଷ କିଛି ନ ଥିଲା । ଅଭିନୟର ସ୍ୱାଭାବିକ ଦୁଇଟିଦିଗ– ଉତ୍ତେଜନା ଏବଂ ରୋମାଞ୍ଚ ମଧ୍ୟ ଏସବୁ ନାଟକରେ ପ୍ରାୟ ନ ଥିଲା । ଏହାବ୍ୟତୀତ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରର ଗ୍ଲାମର୍ ନିକଟରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଦୟନୀୟ, ରୁଗ୍ଣ ତଥା କରୁଣ ମନେ ହେଉଥିଲେ । ତେଣୁ କ୍ରମଶଃ ଦର୍ଶକ ଏଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରତି ବୀତସ୍ପୃହ ହୋଇ ପଡ଼ିଲେ । ଏହି ସମୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନ, ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ନୂତନ୍ ଦିଗ୍‌ଦର୍ଶନ ଦେବା ନିମନ୍ତେ ଆଗେଇ ଆସିଲେ । ତାଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ଓଡ଼ିଶାରେ 'ନବ ନାଟକ'ର ଯୁଗ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ନାଟ୍ୟକାର ଦାସ ନାଟକ ରଚନା କରିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି ୧୯୪୨ ମସିହାରୁ । 'ରାତ୍ରି' ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ନାଟକ । ଏହା ପରେ ସେ ଜନ୍ମମାଟି (୧୯୪୩) ଏବଂ ଅଗଷ୍ଟ ନ' (୧୯୪୭) ରଚନା କରନ୍ତି । ଯୌବନ (୧୯୪୫), କବିସମ୍ରାଟ ଉପେନ୍ଦ୍ର ଭଞ୍ଜ (୧୯୪୭) ତଥା ବକ୍‌ସି ଜଗବନ୍ଧୁ (୧୯୪୯) ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ପେସାଦାର ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ତାଙ୍କର ନାଟକ ତ୍ରୟ ହିଁ ତାଙ୍କୁ ଯଥାର୍ଥରେ ନାଟ୍ୟକାର ରୂପରେ ପରିଚିତ କରାଇଥିଲା । ଏସବୁ ନାଟକ ଅବଶ୍ୟ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା, ପରମ୍ପରାର ଅନୁସରଣରେ । ତଥାପି ତାହାରି ଭିତରୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପ୍ରଗତିବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟି କୋଣର ସ୍ପଷ୍ଟ ସଙ୍କେତ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପାଇଁ ଯେ ନୂତନ ଚାରଣଭୂମିର ସନ୍ଧାନ କରିବାକୁ ହେବ, ତାହା ସେ ସେଇ ସମୟରୁ ହିଁ ବୁଝିପାରିଥିଲେ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଭ୍ୟତା ଏବଂ ସଂସ୍କୃତି ଏ ଦେଶର ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ଯେଉଁ ଦ୍ରୁତ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣୁଥିଲା, ତାହାର ଗତିବେଗକୁ ବାଧା ଦେବା ଅପେକ୍ଷା, ସେଥିରୁ କିଛି ସନ୍ଧାନ କରିବା ଯେ, ବର୍ତ୍ତମାନ ପାଇଁ ବୁଦ୍ଧିମାନ୍‌ର କାର୍ଯ୍ୟ ହେବ, ଏହା ତାଙ୍କୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଜଣାଯାଉଥିଲା । କଳ୍ପନାରେ ଆନନ୍ଦ ଥାଇ ପାରେ । ମାତ୍ର ବାସ୍ତବତାକୁ

ଅସ୍ୱୀକାର କରି ତା' ମଧ୍ୟରେ ଆତ୍ମଗୋପନ କଲେ ମୁକ୍ତି ମିଳେ ନାହିଁ । ମନୋରଞ୍ଜନ ଏହା ଭଲ ଭାବେ ଉପଲବ୍‌ଧି କରି ପାରିଥିଲେ । ତେଣୁ 'ଆଗାମୀ' (୧୯୫୦) ନାଟକ ରଚନା କରି ପରମ୍ପରା ମଧ୍ୟରୁ ମୁକ୍ତି ଲୋଡ଼ିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କଲେ । ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଅବଶ୍ୟ ଏକ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ପ୍ରଣୟ କାହାଣୀକୁ ନେଇ କଳ୍ପିତ ହେଲା ରାଜନୀତିର ସମର୍ଥନରେ ଶିଳ୍ପପତିର ଅହଙ୍କାର ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନରେ ଯେଉଁ ଦାରୁଣ ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ସୃଷ୍ଟି କରେ, ତାହା ହିଁ ହେଲା ଏହି ନାଟକର ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ମାତ୍ର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସୂଚିତ ହେଲା ଚରିତ୍ରର ଜୀବନ ଦର୍ଶନରେ । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକରେ ବ୍ୟର୍ଥ ପ୍ରଣୟୀ ଯେଉଁଭଳି କୂଅ ପୋଖରୀ ଖୋଜିବାକୁ ଦୌଡୁଥିଲେ ଏଥିରେ ସେମାନେ ତାହା ନ କରି ଜୀବନର ନୂତନ ଅର୍ଥ ଖୋଜିବା ନିମନ୍ତେ ସାହସ ବାନ୍ଧିଛନ୍ତି । ନାଟକର ଗଢ଼ଣ (Form) ମଧ୍ୟ ବଦଳିଗଲା । ମନୋରଞ୍ଜନ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ଏକାଥରକେ ଗୋଟିଏ ଶତାବ୍ଦୀ ଆଗେଇ ଦେଲେ ବୋଲି ସ୍ୱୀକାର ଯାଇପାରେ । ଅବରୋଧ (୧୯୫୩)ରେ ଶ୍ରମିକ-ମାଲିକ ସଂଘର୍ଷ ଏବଂ ତା'ର ସମାଧାନ ନିମନ୍ତେ ମାର୍କସବାଦର ପ୍ରୟୋଗ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାର ଚିନ୍ତା କରିଛନ୍ତି । ଆଜିଠାରୁ ତିନିଦଶକ ପୂର୍ବେ ନାଟ୍ୟକାର ଗଣତନ୍ତ୍ର ଶାସନର ଯେଉଁ ବିଭିଷିକାମୟୀ ରୂପ ଦେଖିଥିଲେ ଆଜି ତାହା ଅନେକ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଛି ।

ଷାଠିଏ ଦଶକ ବେଳକୁ ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ବୌଦ୍ଧିକତାର ଏକ ସ୍ଥାୟୀ ଆସନ ପଡ଼ିସାରିଥିଲା । ଗଳ୍ପ, ଉପନ୍ୟାସ, କବିତା ଏବଂ ନାଟକରେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନନ୍ଦିତ ହେଉଥିଲା ମଧ୍ୟ । ଏ ପ୍ରବୃତ୍ତି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଅନେକ ପୂର୍ବରୁ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରି ସାରିଥିଲେ, । ଇଂରେଜୀ ଶିକ୍ଷାର ବିପୁଳ ବିସ୍ତାର ଅଭାବରୁ ଏ ଦେଶରେ ତାହାର ବିକାଶ ସେଭଳି ହୋଇ ପାରି ନ ଥିଲା । ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ଏଠାରେ ଶିକ୍ଷାର ଦ୍ରୁତ ବିସ୍ତାର ସମ୍ଭବ ହେବାରୁ ଏ ସାହିତ୍ୟ ନିମନ୍ତେ ପାଠକ ସଂଖ୍ୟାର ମଧ୍ୟ ବୃଦ୍ଧି ଘଟିଲା । ଓଡ଼ିଶାରେ ମଧ୍ୟ ଗଳ୍ପ, ଉପନ୍ୟାସ, କବିତା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହାର ପ୍ରତିଫଳନ ଘଟୁଥିଲା । ମନୋରଞ୍ଜନ ହିଁ ନାଟକରେ ତାହାର ସର୍ବପ୍ରଥମ ପ୍ରୟୋଗ କଲେ । ତେଣୁ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କୁ କୌଣସି ଶୂନ୍ୟତାର ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି କୁହାଯାଇ ନ ପାରେ । ପ୍ରିଷ୍ଟଲିଙ୍କର ଏକ ନାଟକ (Aninspector calls) ର ଛାୟାନୁସରଣରେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଲେଖିଲେ 'ସାଗରମନ୍ଥନ' (୧୯୬୪) । ଏଥିରେ ଭଦ୍ର, ଶିକ୍ଷିତ ମଣିଷର ଅର୍ନ୍ତ ମନର ବିଭତ୍ସତାର କାହାଣୀକୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ

ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଗଲା ଏବଂ ଦର୍ଶକମାନେ ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ ମଧ କରି ନେଲେ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯଥାର୍ଥରେ ନୂତନ ଯୁଗର ସୂତ୍ରପାତ ଘଟିଲା ।

'ବନହଂସୀ' (୧୯୬୮) ହେଉଛି ଏହା ପରର ନାଟକ, ଯେଉଁଠି ସମୟହୀନତାର ବାର୍ତ୍ତା ପ୍ରଚାର କରାଯାଇଛି । ଅତୀତ, ବର୍ତ୍ତମାନ ଏବଂ ଭବିଷ୍ୟତକୁ ଗୋଟିଏ ବିନ୍ଦୁରେ ଠିଆ କରାଇ ଦେଇ ନାଟ୍ୟକାର ଯଥାର୍ଥରେ ଏକ ରୋମାଞ୍ଚକର ପରିବେଶର ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ଏହା ଆଧୁନିକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ କମ୍ ଉତ୍ତେଜନା ପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇନାହିଁ । ପୁରସ୍କୃତ ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ, (୧୯୬୯) ନାଟକ ଅରଣା ଏବଂ ବନ୍ୟ-ମଣିଷ ମନର ବିଶ୍ଳେଷଣାତ୍ମକ ଦଲୀଲ । ଭୋଗବାଦୀ ମଣିଷ, ତାହାର କାମନା, ବାସନାର ନଗ୍ନ ରୂପାୟନ ହୁଏ ତ ଇତିପୂର୍ବରୁ ଆମ ସାହିତ୍ୟରେ ହୋଇ ନ ଥିଲା । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦର୍ଶକ ନିଜର ରୁଗ୍ଣ ମନକୁ ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ଦେଖିବାକୁ ପାଇଛନ୍ତି । ନୀତିହୀନ ନୀତିମୟତାର ଏହି ବାର୍ତ୍ତା ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସମାଜ ଜୀବନର । କ୍ଷୁଧାର ରୂପାୟନ ନିମନ୍ତେ ଏଥିରେ ଯେଉଁ 'ପ୍ରତୀକ'ର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି, ତାହା ମଧ ବେଶ୍ କଳାତ୍ମକ ହୋଇଛି । ଠିକ୍ ସେହିଭଳି ପରମ୍ପରା ମଧ୍ୟରୁ ମୁକ୍ତିର କାମନା ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ର' (୧୯୭୧)ରେ । ମୁକ୍ତି ପାଇଁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମାନବାତ୍ମାର ଦୟନୀୟ ଚିତ୍କାର ସତେ ଯେମିତି ସନାତନ ଏବଂ ସୁଚେତାଙ୍କ ମାଧ୍ୟମରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଲୋଡ଼ିଛି । ଅଧିକାରବୋଧ ତଥା ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ସଂଘର୍ଷର ଭୟାବହ ରୂପ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି 'କାଠଘୋଡ଼ା' (୧୯୭୩) ନାଟକରେ । ଏହାପରେ ନାଟ୍ୟକାର 'ଶବ୍ଦଲିପି' (୧୯୭୫) ଏବଂ 'କ୍ଳାନ୍ତ ପ୍ରଜାପତି' (୧୯୭୮) ରଚନା କରନ୍ତି ।

ଜେନେରେସନ୍ ଗ୍ୟାପକୁ ନେଇ ରଚିତ ହୋଇଛି ନାଟକ 'ବିତର୍କିତ' ଅପରାହ୍ନ (୧୯୭୯) ଏଥିରେ ପ୍ରଥମ ପୁରୁଷର ବିଶ୍ୱାସ, ଦ୍ୱିତୀୟ ପୁରୁଷର ସଂଶୟ ଏବଂ ତୃତୀୟ ପୁରୁଷର ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାରିତା ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଛି । ପ୍ରଥମ ପୁରୁଷ ନୀଳରତନ ଅଧ୍ୟାତ୍ମବାଦରେ ବିଶ୍ୱାସୀ । ଦ୍ୱିତୀୟ ପୁରୁଷ ଭୋଗବାଦୀ ଦର୍ଶନ ପ୍ରତି ଆଗ୍ରହୀ, ତେବେ ପାପ-ପୁଣ୍ୟ ପ୍ରତି ତାଙ୍କ ମନରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ସନ୍ଦେହ ରହିଛି । ତୃତୀୟ ପୁରୁଷ, କିନ୍ତୁ ଏଦିଗରେ ଷ୍ଟ୍ରେଟ୍ ଫରୱାର୍ଡ୍, ସଂସ୍କାରକୁ ସେ ମନେକରେ କୁସଂସ୍କାର । ଠାକୁର ମୂର୍ତ୍ତି ଚୋରିକରି ସେ ବିକିଦିଏ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଂସ୍କୃତିର ଦ୍ରୁତପ୍ରସାର ଆଜି

ଆମର ସମାଜ ଜୀବନରେ ଯେଉଁ ସମସ୍ୟାର ସୃଷ୍ଟି କରିଛି, ଏଠାରେ ତାହା ସେହିଭଳି ଭାବରେ ହିଁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି ।

ଏହାପରେ ନାଟ୍ୟକାର ନନ୍ଦିକା କେଶରୀ (୧୯୮୦) ଏବଂ 'ସମାନ୍ତରାଳ' (୧୯୮୩) ପ୍ରଭୃତି ନାଟକମାନ ଲେଖିଛନ୍ତି । ସମସାମୟିକ ସମସ୍ୟାବଳୀ ହିଁ ତାଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । 'ହେରେଡ଼ିଟୀ' ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାର ତାଙ୍କର ଏକାଧିକ ନାଟକରେ ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ମାଧ୍ୟମରେ ଆଧୁନିକ ନର-ନାରୀଙ୍କର ମନଗହନକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରିଦେବା ହେଉଛି ତାଙ୍କର ଅନ୍ୟତମ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏ ସବୁ ସେ କରିଛନ୍ତି କ୍ଷୁଦ୍ର, କିନ୍ତୁ ଅର୍ଥବହ ଟେଲିଗ୍ରାଫିକ୍ ସଂଳାପ ସାହାଯ୍ୟରେ । ପାରମ୍ପରିକ 'ଫର୍ମ'କୁ ସେ କ୍ୱଚିତ୍ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ସଂଗୀତ ନୃତ୍ୟାଦି ଯାହା ଏକଦା ନାଟକର ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଅଂଗ ଥିଲା, ସେ ସବୁ ସେ ପ୍ରଥମରୁ ହିଁ ପରିତ୍ୟାଗ କରିଦେଇଛନ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ ସଂପ୍ରତି ସେ ପରମ୍ପରା ନିକଟକୁ ପ୍ରତ୍ୟାବର୍ତ୍ତନ କରିବାର ସ୍ପଷ୍ଟ ଇଙ୍ଗିତ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି ତାଙ୍କର 'ନନ୍ଦିକା-କେଶରୀ' ନାଟକରେ ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ଅନୁପ୍ରବେଶ ଘଟାଇ, ଏହାକୁ ଏକ ନୂତନ ରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିବାରେ, ମନୋରଞ୍ଜନ ଯେଉଁ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ଉଦ୍ୟମ ଚଳାଇ ଥିଲେ, ଆଜି ତାହାର ଫଳ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । କାରଣ ଆଜି ତାଙ୍କ ପଥରେ ଅନେକ ଯାତ୍ରୀ । ମନୋରଞ୍ଜନ ଆଜିର ମଣିଷ ଜୀବନ, ତାହାର ହିପୋକ୍ରେସୀକୁ ହିଁ ମଞ୍ଚରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାକୁ ଚାହିଁଛନ୍ତି । ଅନ୍ୟମାନେ ତାହାର ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ବିଜୟ ମିଶ୍ର ଉତ୍ତର ଷାଠିଏର ଜଣେ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ନାଟ୍ୟକାର । ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ନାଟକ 'ଜନନୀ' (୧୯୬୦) ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା, ତାହାପରେ ସେ ଅଶାନ୍ତ ଗ୍ରହ (୧୯୬୪) ତିମିରତୀର୍ଥ (୧୯୬୫), ପ୍ରତୀକ୍ଷା, ଅଭିମାନ, ଯାଯାବର, ଅସତ୍ୟ ସହର, ପ୍ରଭୃତି ପରମ୍ପରା ଧର୍ମୀ ନାଟକ ତଥା ଶବ ବାହକମାନେ (୧୯୬୮), ଦୁଇଟି ସୂର୍ଯ୍ୟଦଗ୍ଧ ଫୁଲକୁ ନେଇ, ଚନ୍ଦ୍ରଚୋରି, ଟଟନିରଞ୍ଜନା, ଜଣେ ରାଜା ଥିଲେ, ପ୍ରଭୃତି ବହୁ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ଶବ ବାହକମାନେ, ନାଟକରେ ସ୍ୱାର୍ଥପର ମଣିଷର ମୁଖା ଖୋଲି ଦିଆଯାଇଛି । ଧନର କାମନା ନିକଟରେ ମଣିଷର ବନ୍ଧୁତ୍ୱ, ସ୍ନେହ, ପ୍ରେମ ଇତ୍ୟାଦି କି ଭଳି ଅର୍ଥହୀନ, ତାହା ହିଁ କେତୋଟି ଚରିତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପ୍ରତୀକ

ଧର୍ମୀ ମଞ୍ଚରେ ଏହାର ଅଭିନୟ ଏକଦା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଆଲୋଚନାର ବିଷୟ ହୋଇଥିଲା । ନାଟ୍ୟକାର ମିଶ୍ର 'ଜଣେ ରାଜାଥିଲେ' ନାଟକରେ ପ୍ରାଚୀନ ଫାଣ୍ଟାସି ମଧ୍ୟରୁ ଆଧୁନିକ ସମସ୍ୟାର ଅନୁସନ୍ଧାନ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ପୁରସ୍କୃତ 'ଚଟନିରଞ୍ଜନା' ନାଟକ ବୌଦ୍ଧଯୁଗର ପଚ୍ଛଭୂମିରେ ରଚିତ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ତାହାର ସମସାମୟିକ ମୂଲ୍ୟ ଗୁରୁତ୍ୱହୀନ ନୁହେଁ । ବିଶେଷ କରି ଏହାର ଦାର୍ଶନିକତାପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂଳାପ ଅତ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ।

ନାଟ୍ୟକାର ମିଶ୍ରଙ୍କର ନାଟକରେ ଅନୁସରଣ ରହିଛି, ମାତ୍ର ଅନୁକରଣ ନାହିଁ । କେବଳ ମାତ୍ର ଲୋକଶିକ୍ଷା ବା ଆନନ୍ଦ ଦାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ ନେଇ ସେ ନାଟକ ରଚନା କରନ୍ତି ନାହିଁ । ଯନ୍ତ୍ରଣାରୁ ମୁକ୍ତିଲାଭ ସହଜ ନୁହେଁ, ବରଂ ଯନ୍ତ୍ରଣା ସହିତ ନିମଜ୍ଜନରେ ହିଁ ମଣିଷ ନିଜ ସମସ୍ୟାର କେତେକ ସମାଧାନ କରିପାରେ, ଏହି ବାର୍ତ୍ତା ହିଁ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଚାର କରିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କରିଛନ୍ତି ।

ସୂର୍ଯ୍ୟମନ୍ଦିର (୧୯୬୨) ନାଟକ ଲେଖି ଯଦୁନାଥ ଦାସ ମହାପାତ୍ର ନାଟ୍ୟକାର ରୂପେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିଲେ । ତାହାପରେ ସେ 'ଭୁଲି ହୁଏନା' କ୍ଷମା କରିବେ କି, ଅଥବା ଅନ୍ଧାର, ରାତ୍ରି ଗୋ ତୁମେ କଥା କୁହ, ପ୍ରଭୃତି କେତୋଟି ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ଏ ମଧ୍ୟରୁ 'ଅଥବା ଅନ୍ଧାର' ଭିନ୍ନ ସ୍ୱାଦର । ଏଥିରେ ମୁକ୍ତିକାମୀ କେତୋଟି ମାନବାତ୍ମାର ଚିତ୍କାର, ଅନ୍ଧକାର ଗର୍ଭରୁ ଆଲୋକ ନିମନ୍ତେ ସେମାନଙ୍କର ବ୍ୟାକୁଳତାର କାମନା ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି । ଶାଣିତଶ୍ଳେଷାତ୍ମକ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ , ସଂଳାପ ହେଉଛି ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ସମ୍ପଦ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସୃଷ୍ଟି ମଧ୍ୟରେ ବିରାଟ ସମ୍ଭାବନାର ସୂଚନା କିନ୍ତୁ ଆଦୌ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ନୁହେଁ ।

ବିଶ୍ୱଜିତ୍ ଦାସ ଜଣେ ପ୍ରତିଶ୍ରୁତିସମ୍ପନ୍ନ ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ସେ 'ପ୍ରତାପଗଡ଼ରେ ଦି' ଦିନ' ମୃଗୟା, ନିଜ ପ୍ରତିନିଧିଙ୍କଠାରୁ, ନାଲିପାନରାଣୀ କଳାପାନଟୀକା ପ୍ରଭୃତି କେତେକ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି ଏବଂ ଆଂଗିକରେ କେତେକ ନୂତନ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା କରିଛନ୍ତି ମଧ୍ୟ । ଅକ୍ଷୟ ମହାନ୍ତି 'ସଂବିତ୍' ଆମେ ଦୁଃଖିତ, ଭଙ୍ଗା ବେହେଲା ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକଗୁଡ଼ିକର ରଚୟିତା । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ତରୁଣ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ରତ୍ନାକର ଚଇନି, ରମେଶ ଚନ୍ଦ୍ର ପାଣିଗ୍ରାହୀ, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ, ଜଗନ୍ନାଥ ପ୍ରସାଦ ଦାସ, ପ୍ରସନ୍ନ କୁମାର ମିଶ୍ର, ପ୍ରସନ୍ନ କୁମାର ଦାସ, ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ କୁମାର ମହାନ୍ତି, ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ

ରଥ, ହରିହର ମିଶ୍ର, ରତି ମିଶ୍ର ପ୍ରମୁଖ ବହୁ ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାନା ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ପ୍ରତ୍ୟେକେ ନିଜ ନିଜ କ୍ଷେତ୍ରରେ କିଛି ନା କିଛି ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଦେଖାଇଛନ୍ତି ମଧ୍ୟ ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ଇତିମଧ୍ୟରେ ପେସାଦାରୀ ମଞ୍ଚ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣଭାବରେ ବିଲୁପ୍ତ ହୋଇଯାଇଥିବାରୁ, ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ନିଜ ନାଟକ ପାଇ ସ୍ୱାଭାବିକଭାବରେ ସୌଖୀନ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିବାକୁ ପଡୁଛି । ନାଟ୍ୟ ପରିବେଷଣ ଏକ ବ୍ୟୟସାଧ୍ୟ ବ୍ୟାପାର ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିନିମନ୍ତେ ଅର୍ଥ ବ୍ୟବସ୍ଥା ସହଜସାଧ୍ୟ ବ୍ୟାପାର ହୋଇରହିନାହିଁ । ବୌଦ୍ଧିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକର ବୋଧ ଶକ୍ତିର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ ରହିଯାଉଥିବାରୁ, ମନୋରଞ୍ଜନ ନିମନ୍ତେ ସେମାନେ ଆନନ୍ଦ ଏବଂ ଉତ୍ତେଜନା ସୃଷ୍ଟିକ୍ଷମ ଗୀତିନାଟ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ଉପରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ନିର୍ଭର କରୁଛନ୍ତି । ସିନେମା ଇତିପୂର୍ବରୁ ଥିଲା, ବର୍ତ୍ତମାନ ଟେଲିଭିଜନ ନାଟକକୁ ଶୋଇବା ଘରକୁ ନେଇ ଆସିଲା ଫଳରେ ନାଟକର ସ୍ଥିତି ଯେ ଭୟଙ୍କର ଭାବରେ ବିପନ୍ନ ହୋଇପଡ଼ିଛି, ଏହା ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ହେବ ।

ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ନାଟକରୁ ଆନନ୍ଦ, ଉତ୍ତେଜନା ଏବଂ ରୋମାଞ୍ଚ ହିଁ କାମନା କରନ୍ତି । ଗୀତିନାଟ୍ୟଗୁଡ଼ିକର ଲୋକପ୍ରିୟତାରୁ ଏହାହିଁ ପ୍ରମାଣିତ ହେଉଛି । ନାଟକ ରଚନା ଏବଂ ପରିବେଷଣ ସମୟରେ ସେମାନଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟାଶାକୁ ସ୍ମରଣ ରଖିବାକୁ ହେବ । ଉପସଂହାରରେ ତେଣୁ କୁହାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ଦର୍ଶକକୁ ନାଟକର ବୃତ୍ତ ପରିକଳ୍ପନାର ବାହାରେ ରଖିଲେ ଆଦୌ ଚଳିବ ନାହିଁ ।

ଇତି ମଧ୍ୟରେ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ୧୧୮ ବର୍ଷ ଅତିକ୍ରମ କରିଗଲାଣି । ଆଦିପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଏହା ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟକୁ ଆଦର୍ଶ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇଥିଲା । ମଧ୍ୟପର୍ବରେ ଏହା ତହିଁରୁ ଦୂରେଇ ରହିଲେ ମଧ, ଆଧୁନିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ପୁନର୍ବାର ତାହାଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ଅନ୍ଧ ଅନୁକରଣ ଯେ କୌଣସି ସାହିତ୍ୟ ନିମନ୍ତେ ଭୟାବହ । ତାହା ମଧ୍ୟ କେତେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ହୋଇଛି । ଅନ୍ୟତ୍ର ଜୀବନପ୍ରତି ବାସ୍ତବ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ଯେଉଁ ପରିଚୟ ଆମର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଦେଇଛନ୍ତି, ସେଥିରୁ ଆମର କମ୍ ଲାଭ ହୋଇନାହିଁ । ନିଜେ ନିଜକୁ ଚିହ୍ନିବା ନିମନ୍ତେ ଏହା କମ୍ ଉପାଦେୟ ନୁହେଁ ।

❑

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଚେତନାର ସ୍ୱର

ପ୍ରତ୍ୟେକ ଯୁଗରେ ସାହିତ୍ୟରେ କେତେଗୁଡ଼ିଏ 'ପ୍ରବୃତ୍ତି' ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇଥାଏ । ସ୍ରଷ୍ଟା-ମାନସର ବିଶେଷ କୌଣସି ଚିନ୍ତା କିମ୍ବା ଚେତନା, ସମାଜ ପାଇଁ ତାହାର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କୌଣସି ବାର୍ତ୍ତା, ପାଠକମାନଙ୍କୁ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦିଗରେ ପରିଚାଳିତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ତାହାର କୁଣ୍ଠାହୀନ ଉଦ୍ୟମ ପ୍ରଭୃତି ହିଁ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ବିଶେଷ ସ୍ୱର ମାଧ୍ୟମରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରେ । ଏହାର ରୂପ ପୁଣି ଯୁଗ ଭେଦରେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ହୋଇଥାଏ । କାରଣ ଯୁଗୀୟ ରୁଚି ଏବଂ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେବା ଏକ ସାଧାରଣ ବ୍ୟାପାର । ଯେଉଁ ଯୁଗରେ ଯେଉଁ ପ୍ରବୃତ୍ତି ବା ଭାବଟି ଅଧିକ ମାତ୍ରାରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରେ, ତାହାହିଁ ସେକାଳର ସାହିତ୍ୟିକ ପ୍ରବୃତ୍ତି ରୂପରେ ସ୍ୱୀକୃତି ଲାଭ କରେ, ସମସାମୟିକ ସମାଜଜୀବନ, ଏହାର ଦୃଷ୍ଟି ଏବଂ ଦର୍ଶନ ପ୍ରଭୃତି ହୁଏ ଏହାର ନିୟାମକ । ପ୍ରସ୍ତୁତ ପ୍ରବନ୍ଧରେ ଏହି ପ୍ରବୃତ୍ତିକୁ ହିଁ 'ଚେତନା'ର ଅଭିଧାରେ ଚିହ୍ନିତ କରାଯାଇଛି ଏବଂ ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ପଦ୍ଧତିର ଅବଲମ୍ବନରେ ରଚିତ ହେଉଥିବା 'ଚେତନା-ପ୍ରବାହ' ଧର୍ମୀ ରଚନା ଠାରୁ ଏହା ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଧାରା ମାତ୍ର, ଯାହାକୁ ସାମାଜିକ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରାଯାଇ ପାରେ ।

ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଏହାର ଶତାଧିକ ବର୍ଷର ଜୀବନକାଳ ମଧ୍ୟରେ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଚେତନା ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛି । ସୃଷ୍ଟିଲଗ୍ନରୁ ଏହା ସମାଜ ନିର୍ଭର ହୋଇଥିଲା ସତ, ମାତ୍ର ପଚାଶଦଶକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବହିର୍ମୁଖୀ ସମାଜ ଚେତନା ସହିତ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍-ପ୍ରଣୟ ଚେତନା ଏହାର ଆଙ୍ଗିକ ତଥା ଆତ୍ମିକ ରୂପକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିଥିଲା । କେବଳ ନାଟକ ନୁହେଁ, ସେ ଯୁଗରେ ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବିଭାଗ ଯଥା : – ଗଳ୍ପ, ଉପନ୍ୟାସ, କାବ୍ୟ କବିତାଦିରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ପ୍ରବୃତ୍ତି ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ

କରିଥିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇ ପାରେ । ଓଡ଼ିଶାର ପରିବେଶ, ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କର ମାନସିକତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଠାରେ କୌଣସି କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇ ନାହିଁ । କେହି କେହି ଅବଶ୍ୟ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ 'କାଞ୍ଚି କାବେରୀ' ନାଟକକୁ କ୍ଲାସିକ୍‌ଧର୍ମୀ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ତତ୍ତ୍ୱ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟ ତ୍ରୁଟି ପୂର୍ଣ୍ଣ । ତେଣୁ ଆଦିପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଏଠାରେ ଯେଉଁ ସବୁ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା ସେ ସବୁ 'ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନା' ଦ୍ୱାରା ହିଁ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥିଲା । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଏହି ପ୍ରବୃତ୍ତି ସମାଜ-ବହିର୍ଭୂତ କୌଣସି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସ୍ୱୟଂଭୂତ ପ୍ରବୃତ୍ତି ନୁହେଁ । ବରଂ ଏହାକୁ ସାମାଜିକ ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି ବା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଏକ ଧାରା ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରେ ।

ପ୍ରସଙ୍ଗ କ୍ରମେ ଏଠାରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନା ସମ୍ପର୍କରେ ସାମାନ୍ୟ ଆଲୋଚନା କରାଯାଉଛି । ପରମ୍ପରାର ନିଗଡ଼ ମଧ୍ୟରୁ ଦୂରେଇଯାଇ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବେ ଆତ୍ମପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲୋଡ଼ିବା ହିଁ ହେଉଛି, ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନାର ମୂଳଲକ୍ଷ୍ୟ । ସମୟ ଏବଂ ସ୍ଥାନର ଐକ୍ୟକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ଗଦ୍ୟ ଏବଂ ପଦ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ନାନା ବିଚିତ୍ର ଉପାଦାନର ଏକତ୍ରୀକରଣ ହେଲା, ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନାର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ଚରିତ୍ର ଅସାଧାରଣ ହୋଇଥିଲେ ମଧ ସାଧାରଣ ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ହେବାରେ ହିଁ ସେମାନଙ୍କର କଳାତ୍ମକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ପରିସ୍ଫୁଟ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରଚଳିତ ପ୍ରଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହ-ବିଧି ସମ୍ମତ ରୂପ ବା ଗଢ଼ଣ ପ୍ରତି ବିରାଗ ହେଉଛି ରୋମାଣ୍ଟିସିଜମ୍‌ର ପ୍ରକୃତି । ପରିମାଣରେ ତେଣୁ ଏହି ପ୍ରବୃତ୍ତିରେ କେତେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବାସ୍ତବତା ଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯିବାର ଉଦ୍ୟମ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇପଡ଼େ । ସମାଲୋଚକ ଲସନ୍ ଏ ବିଷୟରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇ କହିଛନ୍ତି, "ଗୋଟିଏ ଆଡ଼େ ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନର ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକାଶର ଆକାଙ୍କ୍ଷା, ବର୍ହିବିଶ୍ୱର ସମସ୍ତ ସମ୍ଭାବନାକୁ ଆବିଷ୍କାର କରିବାର ଦୁର୍ବାର କାମନା ତଥା ଅନ୍ୟଆଡ଼େ ଗୋଟିଏ ନିରାପଦ ଆଶ୍ରୟ ସନ୍ଧାନର ପ୍ରବୃତ୍ତି ନିତ୍ୟ ସନାତନ ଚିରସ୍ଥାୟୀ ସତ୍ତାର ସନ୍ଧାନ-ଏହାହିଁ ହେଉଚି ରୋମାଣ୍ଟିକ୍‌ବାଦ ।" ଊନବିଂଶ ଶତକର ପ୍ରଥମ ଭାଗରେ ଯେଉଁ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଆନ୍ଦୋଳନ ଦେଖା ଦେଇଥିଲା, ତା'ଭିତରେ ଯେମିତି ଏଇ ଦ୍ୱୈତଭାବ ଥିଲା, ସେମିତି ଥିଲା ଏକ ଅତୀତ ନିର୍ଭରତା । ପୁରାତନ ଇତିହାସ ସ୍ମରଣ ଅର୍ଥାତ୍ ଐତିହ୍ୟର ଆବାହନ କରି ଆତ୍ମଚେତନା ଜାଗ୍ରତ କରିବାର ଉଦ୍ୟମ ତଥା ପ୍ରଗତି କାମନା-ଏ ଦୁଇଭାବ ତତ୍କାଳୀନ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନାର ଆଦର୍ଶ ଥିଲା ।

ଘଟଣା ବିନ୍ୟାସ, ଏବଂ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟିରେ ପରିପାଟୀ ଔଚିତ୍ୟ ତଥା ବାସ୍ତବତାର ଅଭାବ ଏବଂ ଚମତ୍କାରିତା ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ଆବେଗାତିଶଯ୍ୟର ପରିକଳ୍ପନାରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନାର ସୃଷ୍ଟି । ଏଥିରେ ସାଧାରଣତଃ ଭାବାବେଗ ଉଚ୍ଛ୍ୱସିତ ଆଦର୍ଶ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଜାତୀୟ ଚେତନା ସୃଷ୍ଟିକାରୀ କାହାଣୀ ହିଁ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

ଇଂରେଜ ସଂକ୍ରମଣ ହିଁ ଏ ଦେଶରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନାର ଜନ୍ମ ଦେଇଥିଲା । ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଦ୍ରୁତ ପରିବର୍ତ୍ତନ, ଶିକ୍ଷାଦୀକ୍ଷା, ରୁଚି ରିବାଜ୍ ପ୍ରଭୃତିର ନୂତନରୂପ–ସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାହାର ପଦାଙ୍କ ଅଙ୍କନ କରିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ନୂତନ ସଂସ୍କୃତିର ଆପାତରମଣୀୟତା, ବିଶେଷ କରି ଏହାର ବୈଷୟିକ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଦିଗଟି ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିଥିଲା ଅଧିକ । ତେବେ ପ୍ରାଚୀନକୁ ବିଦାୟ ଦେଇ ନବୀନକୁ ସ୍ୱାଗତ ଜଣାଇବା ବ୍ୟାପାରଟି ଏତେ ସହଜ ନଥିଲା । ବହୁ ବିଧି ନିଷେଧର ଅଜଗରୀ ବନ୍ଧନ ସହିତ ରାଜନୈତିକ ତଥା ଅର୍ଥନୈତିକ ପରାଧୀନତା, ଏ ଜାତିକୁ ଶ୍ୱାସରୁଦ୍ଧ ଅବସ୍ଥାରେ ରଖିଦେଇଥିଲା । କୁସଂସ୍କାର, ଅନ୍ଧ ବିଶ୍ୱାସ ତେଣୁ ସ୍ୱାଭାବିକ–ଭାବରେ ନିଜର ପ୍ରଭୁତ୍ୱ ବିସ୍ତାର କରିଚାଲିଥିଲେ । ଓଡ଼ିଶାର କୌଣସି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସ୍ଥିତି ନଥିଲା । ଦୀର୍ଘକାଳ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହାକୁ ବଂଗ ଏବଂ ପରେ ବିହାର ସହିତ ଯୋଡ଼ି ରଖାଯାଇଥିଲା । ଓଡ଼ିଶାର ଜମିଦାରୀ 'ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତ ଆଇନ' ବଳରେ କଲିକତାରେ ଶାଗମାଛ ମୂଲ୍ୟରେ ହସ୍ତାନ୍ତରିତ ହୋଇ ଯାଉଥିଲା ଏବଂ ଓଡ଼ିଶାର ବହୁ ଅଭିଜାତ–ସାମନ୍ତ ପରିବାର ପଥର ଭିକାରୀ ହୋଇ ଯାଇଥିଲେ । ଏଭଳି ଦୟନୀୟସ୍ଥିତିରୁ ଓଡ଼ିଶାକୁ ରକ୍ଷା କରିବା ନିମନ୍ତେ କୌଣସି ବଳିଷ୍ଠ ନେତୃତ୍ୱ ମଧ୍ୟ ନଥିଲା । ତେଣୁ ଏହାରି ଉପରେ 'ଭାଷା ବିଲୋପ' ଉଦ୍ୟମକୁ ମଧ୍ୟ ଲଦିଦିଆଗଲା । ଏହିଭଳି ବିଭିନ୍ନ ବିପର୍ଯ୍ୟୟରେ ବ୍ୟତିବ୍ୟସ୍ତ ହୋଇପଡ଼ିଥିବା, ଗୋଟିଏ ଜାତି ଧୀରେ ଧୀରେ ନିଜର ଅଧିକାର ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ ହେବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲା । ନଅଙ୍କ ଦୁର୍ଭିକ୍ଷ ପରେ ଏଠାରେ ଶିକ୍ଷା ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଉନ୍ନତି ହେବା ଦ୍ୱାରା ଯେଉଁ ଶିକ୍ଷିତ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଗୋଷ୍ଠି ସୃଷ୍ଟି ହେଲେ, ହେତୁବାଦ ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଥମେ ମୁଣ୍ଡ ଟେକି ଉଠିଲା ଏବଂ ତହିଁରୁ ଜନ୍ମ ହେଲା ପ୍ରତିବାଦ ପ୍ରବୃତ୍ତିର । ଇତିମଧ୍ୟରେ ସର୍ବଭାରତୀୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସ୍ୱାଧୀନତା ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁସ୍ୱର କ୍ରମଶଃ ଉଚ୍ଚ ହେବାରେ ଲାଗିଥିଲା, ତାହାର ପ୍ରଭାବରେ ଓଡ଼ିଆମାନେ ମଧ୍ୟ ନିଜ ପାଇଁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସ୍ଥିତି ଦାବୀକରିବା ନିମନ୍ତେ ପ୍ରେରଣା ସଂଗ୍ରହ କରିଥିବା ଅସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ତେଣୁ

ଏହିଭଳି ଭାବରେ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନାର ଜନ୍ମ ଏବଂ ପ୍ରତିବାଦ-ପ୍ରବୃତ୍ତି ହେଉଛି ଏହାର ଜନନୀ । ନାଟକକ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରଥମେ ଐତିହାସିକ କାହାଣୀର ଆଧାରରେ ସ୍ୱାଧୀନ ଜୀବନର ମହିମା ପ୍ରଚାର, ଜାତୀୟ ଜୀବନର ଐତିହ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ମାଧ୍ୟମରେ ଜାତୀୟ ଚେତନାର ସୃଷ୍ଟି-ପ୍ରଭୃତି ଉଦ୍ୟମ ହୋଇଥିଲା । ଏହା ବ୍ୟତୀତ କୁସଂସ୍କାର ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱରଉତ୍ତୋଳନ-ଏହି ସମୟର ଅନ୍ୟଏକ ପ୍ରବୃତ୍ତି ମଧ୍ୟ । ଜଗନ୍ମୋହନଙ୍କ ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଧିକାଂଶ ନାଟ୍ୟକାର, ଏହାରି ଉପରେ ହିଁ ନିଜର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି ।

ମୋଟା ମୋଟି ଭାବରେ ତେଣୁ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ଆବେଗ ପ୍ରବଣତା, ଆଦର୍ଶବାଦିତା, ଜାତୀୟତା ପ୍ରଭୃତି କେତେଗୁଡ଼ିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭାବର ଅବଲମ୍ବନରେ ହିଁ ଦୀର୍ଘକାଳ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଛି । ବହୁଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏ ଦେଶ ଶିକ୍ଷାକ୍ଷେତ୍ରରେ ପଛୁଆ ହୋଇ ରହିଥିବାରୁ, ବିଧିବଦ୍ଧ କୌଣସି ଚିନ୍ତାଶୀଳଗୋଷ୍ଠୀ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ନପାରିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ତେଣୁ ସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମନନଶୀଳତା ଅପେକ୍ଷା ଅବସର ବିନୋଦନ ତଥା ମନୋରଞ୍ଜନର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଦୀର୍ଘ ସମୟ ଧରି ଗୁରୁତ୍ୱ ଲାଭ କରିଥିଲା । ଏହି ମନୋରଞ୍ଜନ ନିମନ୍ତେ ନାଟକରେ ପୁଣି ବହୁବିଧ ସମ୍ଭବ ଅସମ୍ଭବ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଉଥିଲା ଶୃଙ୍ଗାର, ହାସ୍ୟ, କରୁଣ ପ୍ରଭୃତି ଯେଉଁ ସବୁ ରସ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଉଥିଲା ଆବେଗ ପ୍ରବଣତା ଥିଲା ତାହାର ଭିତ୍ତି ଏବଂ ଆଦର୍ଶବାଦ ମଧ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ରୂପରେ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଉଥିଲା ।

ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ, ସାମାଜିକ ଶ୍ରେଣୀୟ ବହୁନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ଏଗୁଡ଼ିକ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଧର୍ମୀ ଏହି କାରଣରୁ ଯେ, କେଉଁଠାରେ ନାଟ୍ୟକାର ,ଜାତୀୟତାର ପ୍ରସାର କାମନା କରିଛନ୍ତି, କେଉଁଠାରେ ଆଦର୍ଶବାଦ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରିଛନ୍ତି, କେଉଁଠି ଅବା ପ୍ରଚଳିତ ରୀତି ନୀତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହ ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରଚଳିତ ସାମାଜିକ ପ୍ରଥାର ସଂକୀର୍ଣ୍ଣତା ତାଙ୍କୁ ପୀଡ଼ିତ କରୁଥିବାରୁ, ସେ ତାହାର ବିଲୋପ ସାଧନ ନିମନ୍ତେ ମଧ୍ୟ ଆହ୍ୱାନ ଜଣାଇଛନ୍ତି । ସମସାମୟିକ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ତେବେ ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ଏହି ସବୁ ନାଟକରେ ଅଧିକାଂଶତଃ ସମାଜଚେତନାର ବହିର୍ମୁଖୀ ରୂପଟି ହିଁ ଅଧିକ ମାତ୍ରାରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ଉଦାହରଣ

ସ୍ୱରୂପ ତାଙ୍କର 'ଚଷାଝିଅ' ନାଟକ କଥା ବିଚାର କରାଯାଇପାରେ । ଗ୍ରାମ-ଉତ୍କଳର ଏକ ଅତି ସାଧାରଣ କୃଷକ ପରିବାରର ଆନନ୍ଦ ବେଦନା, ସୁଖ, ଦୁଃଖ, ସହନଶୀଳତା, ଅସ୍ଥିରତା, ସଂକୀର୍ଣ୍ଣତା, ଉଦାରତାକୁ ନେଇ ଏହାର କାହାଣୀ । ହୀନମନ୍ୟତାକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଏଥିରେ ନାଟ୍ୟଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି ଏବଂ 'କ୍ଷମା'ର ମହନୀୟତା ପ୍ରତିପାଦନରେ ଏହାର ଅବସାନ ହୋଇଛି । ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ସଂଘର୍ଷର ଯେଉଁ ରୂପ ଏଠାରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ତାହା ମୁଖ୍ୟତଃ ବାହ୍ୟ ଏବଂ ମାନବ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ ବିଭାବ ଉପରେ ଆଧାରିତ, ଯାହାର ନାମ 'ଲୋଭ' । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟି ଏଠାରେ ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ମାନବବାଦୀ । ପ୍ରତିହିଂସା ସହିତ କ୍ଷମା, ପ୍ରେମ ସହିତ ଘୃଣାର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କରି ସେ ଏହାକୁ ପ୍ରମାଣ କରି ଦେଇଛନ୍ତି । 'ଚଷାଝିଅ' ହେଉଛି ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ସାଧାରଣ ମାନବ ଜୀବନର କାହାଣୀ, ଯେଉଁଠି ଆଦର୍ଶ ହେଉଛି, ସାଧାରଣ ମଣିଷର ଆଦର୍ଶ । ଏଥିରେ 'ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନା' ର ଅନ୍ୱେଷଣ ତେଣୁ ଅପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ହେବନାହିଁ ।

ସେଇଭଳି କବିଚନ୍ଦ୍ର କାଳୀଚରଣଙ୍କର ଅତ୍ୟନ୍ତ ଲୋକପ୍ରିୟ ନାଟକ 'ଭାତ' ପ୍ରସଙ୍ଗ ଆଲୋଚନା କରାଯାଉ । ସମାଜ ଜୀବନର ଏକ ଗୁରୁତର ସମସ୍ୟା ଏଥିରେ ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି, ଯାହାର ମନୋରଞ୍ଜନାତ୍ମକ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ସମଗ୍ର ବ୍ୟାପାରଟିକୁ ଏକାନ୍ତ ଲଘୁ କରିଦେଇଛି । ବିବାହ ବେଦୀରେ ଏହି ସମସ୍ୟାକୁ ସମାଧାନ କରିବାର ଯେଉଁ ନିଜସ୍ୱରୀତି ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିରେ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି, ତାହା ଏହାର ସହାୟକ ହୋଇଛି ମାତ୍ର । ପୁଣି ଏଥିରେ ରହିଛି ଗାନ୍ଧିବାଦୀ ଆଦର୍ଶର କଥା । ସାଧାରଣ ମାନବଜୀବନ, ତାହାର ବାସ୍ତବବାଦୀ ରୂପ ଯେ, ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇନାହିଁ ତାହା ନୁହେଁ । ତେବେ 'ଲଘୁ ପ୍ରଣୟ ଚେତନା' ହିଁ ଏ ସବୁକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିଛି । ସେମିତି ତାଙ୍କର 'ଅଭିଯାନ' ନାଟକ ଜାତୀୟବାଦୀ ଏକ କାହାଣୀର ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବା ନିମନ୍ତେ ଏଥିରେ ସେହି ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ପ୍ରଣୟ ଚେତନାର ସାହାଯ୍ୟ ହିଁ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଛି । 'ବେକାରୀ' ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ ପାଇଁ ପୁନର୍ବାର ସେଇ ବିବାହବେଦୀକୁ ହିଁ ମାଧ୍ୟମ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆଯାଇଛି 'ବେକାର' ନାଟକରେ । ବାସ୍ତବକ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା ହୁଏ କିମ୍ବା ନାହିଁ, ତାହା ଏଠାରେ ବଡ଼ କଥା ନୁହେଁ, କଥା ହେଉଛି ଯଦି ଏଭଳି ହୁଅନ୍ତା, ତେବେ କେତେ ସୁନ୍ଦର ହୁଅନ୍ତା । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସନ୍ଧାନୀବୃତ୍ତି ହିଁ, ଏହାର ସ୍ରଷ୍ଟା ।

ନାଟ୍ୟକାର ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଘରସଂସାର' ନାଟକ ବିଷୟ ଏଠାରେ ସୂଚିତ ହୋଇପାରେ । ପରମ୍ପରା ଏବଂ ପ୍ରଗତିର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଜନିତ ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି ତଥା ହୃଦୟ ପରିବର୍ତ୍ତନରେ ତାହାର ସମାଧାନର ଯେଉଁ ସୂତ୍ର ଏଥିରେ ନିହିତ, ଗାନ୍ଧୀବାଦୀ ଆଦର୍ଶର ଭିତ୍ତି ହେଉଛି ଏହାର ଅବଲମ୍ୱନ । ପରିବର୍ତ୍ତିତ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଅନ୍ଧକାର ଦିଗ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ ମୂଳରେ ରହିଛି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସଂସ୍କାର କାମନା । ଶିକ୍ଷା ଏବଂ ସଂସ୍କୃତି ନାମରେ ସାମ୍ପ୍ରତିକ କାଳରେ ଯେଉଁସବୁ ଭଣ୍ଡାମି ଚାଲିଛି, ତାହାର ଭୟାବହ ପରିଣାମ ସମ୍ପର୍କରେ ଏଥିରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ସାବଧାନ କରାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ସେଇଭଳି ମାନବିକତାର ରୁଦ୍ଧଦ୍ୱାରକୁ ଉନ୍ମୋଚିତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି 'ଭଞ୍ଜକିଶୋର'ଙ୍କର 'ମାଣିକଯୋଡ଼ି' ନାଟକରେ । ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରମାଣ କରିଛନ୍ତି, ଅହଙ୍କାର ହେଉଛି, ସେହି ଭସ୍ମାସୁରର ପ୍ରଜାତି ଯେ, ନିଜର ସ୍ରଷ୍ଟାକୁ ମଧ୍ୟ ନିଜର ଆଗ୍ରାସୀକାମନା ମଧ୍ୟରୁ ମୁକ୍ତି ଦିଏ ନାହିଁ । ଛୋଟରାୟଙ୍କର 'ଭରସା' ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଏକ ଶିଳ୍ପୀର 'ସ୍ୱର୍ଣକାତର' ଅଭିମାନୀ ମନର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯାଇଛି ।

ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ତେଣୁ କୁହାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ଗତ ଶତକର ପଞ୍ଚକ ଦଶକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ଯେଉଁସବୁ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇଥିଲା, ମୁଖ୍ୟତଃ ସମାଜ ଚେତନାର ବର୍ହିମୁଖୀ ରୂପଟି ହିଁ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଉଥିଲା ଏବଂ ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ମନୋରଞ୍ଜନାତ୍ମକ 'ରୋମାଣ୍ଟିକ୍-ପ୍ରଣୟ କାହାଣୀ' ହିଁ ହେଉଥିଲା; ଏ ସବୁର ଅବଲମ୍ୱନ । ତେବେ ଏ ସବୁଥିରେ ସାଧାରଣ ମାନବଜୀବନ, ତାହାର ଦୋଷତ୍ରୁଟି ଉଦାରତା ତିତିକ୍ଷା, କ୍ଷୁଦ୍ରତା ଏବଂ କ୍ଷମାପ୍ରବଣତା, ଆଦର୍ଶବାଦିତା, ଅସହିଷ୍ଣୁତା ହିଁ ଅତି ସାଧାରଣ ଭାବରେ କୁହାଯାଇଥିବାରୁ ତଥା ଏସବୁ ନାଟକ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଗମ୍ଭୀରତାର ବହୁ ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ ରହି, ମନୋରଞ୍ଜନାତ୍ମକ ଲଘୁତାର ଅବଲମ୍ୱନରେ ରଚିତ ହୋଇଥିବାରୁ ଏସବୁକୁ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍‌ଧର୍ମୀ କୁହାଯାଇପାରେ । ଏସବୁଥିରେ ପୁଣି ସାମାଜିକ ଜୀବନବୋଧର ଉତ୍ତରଣ ନିମନ୍ତେ ସ୍ରଷ୍ଟା ମାନସର ବ୍ୟାକୁଳକାମନା ବିଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ଏବଂ ଯୁଗ ଚେତନାର ରୂପାୟନ ନିମନ୍ତେ ଏମାନଙ୍କର ଆଗ୍ରହର ମଧ୍ୟ ଅଭାବ ନାହିଁ ।

ଏହାପରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଅନ୍ୟଏକ ପ୍ରମୁଖ ଦୃଷ୍ଟି 'ସମାଜ-ଚେତନା' ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିବା ପୂର୍ବରୁ ସୁଚାଇ ଦେବା ଉଚିତ ଯେ, 'ରୋମାଣ୍ଟିକ୍

ଚେତନା' ସମାଜ-ଚେତନା ବହିର୍ଭୁତ କୌଣସି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଦର୍ଶନ ନୁହେଁ । ଏହା ତାହାର ଏକ ଅଂଶ ମାତ୍ର । ତେବେ ଏହାର ପରିସର ସମସାମୟିକ ସମାଜକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ସୁଦୂର ଅତୀତ ଇତିହାସ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ହୋଇପାରେ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ଲଗ୍ନରୁ ସମାଜ ନିର୍ଭର ହୋଇଥିବାରୁ 'ସମାଜ ଚେତନା' ସେହି ସମୟରୁ ହିଁ ଏହାର ଅନ୍ତଃସ୍ୱରରେ ଶୁଣାଯାଇ ଆସୁଛି । ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ଯେ, ନାଟକ ସାହିତ୍ୟର ଶାଖା ବିଶେଷ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି ଏବଂ ପରିପୁଷ୍ଟି ସମାଜ ସତ୍ୟ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ । ବ୍ୟକ୍ତି ମାନସର ସତ୍ୟ ସମାଜମାନସ-ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ ଉନ୍ନୀତ ହେଲେ, ତାହା ସାହିତ୍ୟିକ ସତ୍ୟର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଲାଭ କରିଥାଏ । ସମାଜ-ସଂସ୍କାର ଉତ୍ତରଣ ନିମନ୍ତେ ବ୍ୟକ୍ତୀୟ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି, ଯେ କୌଣସି ସାହିତ୍ୟର ମୂଳଲକ୍ଷ୍ୟ । ବହିର୍ଜଗତ ତଥା ଅନ୍ତର୍ବିଶ୍ୱ- ଏ ଉଭୟକୁ ନେଇ ସାହିତ୍ୟିକର ସଂସାର । ଉଭୟ-ଜଗତର ଶିଳ୍ପଗତ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଭିତର ଦେଇ ଚିତ୍ତ ଜଗତ୍‌ର ନାନା ଉପାଦାନ ନିଜସ୍ୱ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୁଏ । ନାଟକ ସତ୍ୟ ଆହରଣ କରେ ସମାଜର ପ୍ରତ୍ୟେକ ସ୍ତରରୁ । ସାମାଜିକ ଅଭିଜ୍ଞତା ଲବ୍‌ଧ ଫଳାଫଳ ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସୃଷ୍ଟିରୁ 'ସତ୍ୱ' ରୂପେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରେ ଏବଂ ଶିଳ୍ପଜ୍ଞାନର ବର୍ଣ୍ଣାଳିମ୍ପନ ଏହି ସତ୍ୟ ଅଭିଜ୍ଞତାକୁ ଶାଶ୍ୱତ ରୂପ ଦେବାରେ ସହାୟକ ହୋଇଥାଏ । ସାମାଜିକ ନାଟକର ସାର୍ଥକତା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମନର ବିଶେଷ ପ୍ରବଣତାରେ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ଯଥାର୍ଥ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ ।

ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଅଷ୍ଟମ ଦଶକରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ଏବଂ ପ୍ରଥମ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକଟି ହେଉଛି ସାମାଜିକ । ସେହି ସମୟରୁ 'ଓଡ଼ିଶାର ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଯେଉଁ ସ୍ଥିତି, ତାହା ଇତିପୂର୍ବରୁ ସୂଚିତ ହୋଇଛି । ଏହି ସମୟର ଇଂରେଜ ସଭ୍ୟତା ନଗର କୈନ୍ଦ୍ରିକ ଏବଂ ବଣିକ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୋଇଥିବା ସ୍ଥଳେ, ଓଡ଼ିଶାର ସାମାଜିକ ଜୀବନ ଗ୍ରାମ କୈନ୍ଦ୍ରିକ ହିଁ ରହିଥିଲା । ସାମନ୍ତତନ୍ତ୍ରର ପ୍ରତିନିଧି ଜମିଦାର-ବର୍ଗ ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରୁ ହିଁ ସମାଜ ସଂସ୍ଥାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରୁଥିଲେ । ତେବେ ଶିକ୍ଷାର କ୍ରମିକ ପ୍ରସାର ଏ ଦେଶରେ ଯେଉଁ ନୂତନ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଶ୍ରେଣୀ ସୃଷ୍ଟିକଲା, ଏମାନଙ୍କର ଦର୍ଶନରେ ଯୁକ୍ତିବାଦ, ବ୍ୟକ୍ତି-ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟବାଦ ଏବଂ ହେତୁବାଦ ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇ ସମସାମୟିକ ସମାଜ ଜୀବନକୁ

ମଧ୍ୟ ପ୍ରଭାବିତ କରିବାକୁ ଲାଗିଲା । କାଳକ୍ରମେ ସମାଜ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହେଲା, ଏଭମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ପୁରୁଷ ଜଗନ୍ମୋହନ ଥିଲେ ଏଇ ଶ୍ରେଣୀର ପ୍ରତିନିଧି ।

ଏହି ସମୟର ସାହିତ୍ୟ ସଂସ୍କାରମୁଖୀ ଚେତନାର ବଳିଷ୍ଠ ଆବେଦନ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରାୟ ନିମଜ୍ଜିତ କହିଲେ ଅତୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । ତେଣୁ ଏହାକୁ ସମସାମୟିକ ସମାଜ ଚେତନାର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ଦିଗ ବୋଲି ସ୍ୱୀକାର ନକରି ଉପାୟ ନାହିଁ । ଦାରିଦ୍ର୍ୟ, ଶୋଷଣ, ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ, କୁସଂସ୍କାର, ବାଲ୍ୟବିବାହ, ଅସମ ବିବାହ, ଯୌତୁକ ପ୍ରଥା, ଅଶିକ୍ଷା ପ୍ରଭୃତିକୁ ଭବିତବ୍ୟ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇ ଯୁଗ ଯୁଗରୁ ଚଳିଆସୁଥିବା ଏ ଜାତି ଯେତେବେଳେ ହଠାତ୍ ବାହାର ଜଗତ୍‌ର ସଂସ୍ପର୍ଶରେ ଆସିଲା, ଇଂରେଜୀ ଶିକ୍ଷା ମାଧ୍ୟମରେ, ସେତେବେଳେ ସେ ନିଜର ଦୈନ୍ୟ ଅନୁଭବ କଲା ଏବଂ ତାହାର ପ୍ରତିକାରର ମାଧ୍ୟମ ସ୍ୱରୂପ ସାହିତ୍ୟକୁ ହିଁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଲା । ନାଟ୍ୟକଳାରେ ଏହାର ସଫଳ ରୂପାୟନ, ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ସାମାଜିକ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି କରି ପାରିବାର ଯଥେଷ୍ଟ ସମ୍ଭାବନା ରହିଥିବାରୁ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏହାକୁ ବ୍ୟବହାର କରିବା ନିମନ୍ତେ ବଦ୍ଧ ପରିକର ହେଲେ । ତେବେ କୁହାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ସମସ୍ୟା ଗୁଡ଼ିକର ବହିରାବଣ ମାତ୍ର ସେକାଳର ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା ଏବଂ ଏହାରି ଭିତ୍ତିରେ ଯେଉଁ ସବୁ ସମାଧାନର ପନ୍ଥା ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ହେଲା, ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେସବୁ ହେଲା ଆବେଗ ପ୍ରବଣ, କାଳ୍ପନିକ । ଆମୋଦ ଧର୍ମିତା ଏହାର ମୂଳଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଥିବାରୁ ସମସ୍ୟା ଗୁଡ଼ିକ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଲଘୁ ରୂପ ଧାରଣା କଲା । ରାମଶଙ୍କର, ଭିକାରି ଚରଣ, ବୀରବିକ୍ରମ ଦେବ ପ୍ରମୁଖ ହେଉଛନ୍ତି ସେ ଯୁଗର ତିନିଜଣ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟକାର, ଯେଉଁମାନେ ସଂସ୍କାର କାମନାରେ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ଊନବିଂଶ ଶତକରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶିକ୍ଷାଦୀକ୍ଷା ଓ ସମାଜ ଜୀବନର ସଂସ୍ପର୍ଶଜାତ ଅତ୍ୟତମ କୁପ୍ରଥା ରୂପେ ମଦ୍ୟପାନ ଲାଳିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହା ପୂର୍ବରୁ ମଦ୍ୟପାନ ସମାଜର ଅନ୍ତ୍ୟଜ ଶ୍ରେଣୀ ମଧ୍ୟରେ ହିଁ ସୀମାବଦ୍ଧ ଥିଲା । ମାତ୍ର ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶିକ୍ଷାନୁଶୀଳନ ଓ ଅନ୍ଧ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟାନୁସରଣ ଶିକ୍ଷିତ ସମାଜରେ ଏହି ପାପାଚରଣକୁ ବରଣୀୟ ରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କଲା, ପରିଣାମରେ ନୈତିକ ଅନ୍ତଃସାର–ଶୂନ୍ୟତା ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭ କଲା । ମଦ୍ୟପାନ ସମ୍ପର୍କରେ ଶାସ୍ତ୍ର ଯାହା କହୁନା କାହିଁକି, ସମାଜ ଜୀବନକୁ ଅନ୍ତଃସାର ଶୂନ୍ୟ କରି ଦେବାରେ ଏହାର ତୁଳନା ନାହିଁ, ଏହା ସତ୍ୟ । କେବଳ ମଦ୍ୟପାନ

ନୁହେଁ, ନୈତିକ ବ୍ୟଭିଚାରର ସୀମା ଗତ ଶତକରେ ଆହୁରି ଅଧିକ ବିସ୍ତୃତ ହୋଇଥିଲା । ସମାଜନୀତିର ଶାସନରେ ଅବଦମିତ ଜୈବ ସତ୍ତାର ସମାଜନୀତିକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବାର ଔଦାସୀନ୍ୟ ଏବଂ ଆର୍ଥିକ ପ୍ରତିପତ୍ତି ଏହି ସବୁ ନୈତିକ ବ୍ୟଭିଚାରର ସହାୟକ ହୋଇଥିଲା । ସର୍ବୋପରି ଏହା ସେକାଳର ପ୍ରତିପତ୍ତିଶାଳୀ ବ୍ୟକ୍ତିମାନଙ୍କର ଭୂଷଣ ସ୍ୱରୂପ ବିବେଚିତ ହେଉଥିବାରୁ, ନ୍ୟୁନମନ୍ୟତାର ପୀଡ଼ନରୁ ଆତ୍ମରକ୍ଷା ନିମନ୍ତେ ଏହାରି ମଧ୍ୟରେ ଆତ୍ମ ବିସର୍ଜନ ଦେବାର ଏକ ସହଜପନ୍ଥା ସେ କାଳରେ ଗ୍ରହଣ କରି ନିଆଯାଉଥିଲା । ଧର୍ମ ନୈତିକ ଛଦ୍ମାବରଣ ମାଧ୍ୟମରେ ସାମାଜିକ ପ୍ରତିପତ୍ତି ମଧ୍ୟ ଏହି ବ୍ୟଭିଚାରର ସହାୟକ ହୋଇଥିଲା । ନାରୀ କିମ୍ବା ପୁରୁଷର ଅତୃପ୍ତ ଜୈବ ଆକାଙ୍‌କ୍ଷା ସେମାନଙ୍କୁ ବ୍ୟଭିଚାର ନିମନ୍ତେ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଏ । ବାଲ୍ୟବିବାହ ଏବଂ ଅସମ ବିବାହ ଜନିତସ୍ଥିତି ମଧ୍ୟ ଏହି ଧରଣର ଅନୈତିକ ବ୍ୟଭିଚାରର କାରଣ ହୋଇଥାଏ । ବେଶ୍ୟା ପ୍ରୀତି ହୋଇଥିଲା ନୈତିକ ବ୍ୟଭିଚାରର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଅବଲମ୍ବନ। ବଙ୍ଗ ଦେଶରେ ଏତେବେଳକୁ ଶିଳ୍ପକୈନ୍ଦ୍ରିକ ଅର୍ଥନୈତିକ ପଟ୍ଟଭୂମି କ୍ରମଶଃ ଦୃଢ଼ ହୋଇ ସାରିଥିଲା, ଜମିଦାରୀ ପ୍ରଥା ତଥା ଚାକିରୀ ବ୍ୟବସ୍ଥାର କ୍ରମ ପ୍ରସାରଣ ଲୋକମାନଙ୍କ ହାତରେ କଞ୍ଚା ପଇସା ଦେବା ଫଳରେ ବ୍ୟଭିଚାର ନିମନ୍ତେ ସୁଯୋଗ ଆସିଯାଇଥିଲା । ଚାକିରୀଜୀବୀ ବାବୁମାନେ ସ୍ତ୍ରୀ ପୁତ୍ରଙ୍କୁ ଆପଣା ମୁକାମରେ ରଖି ଉପାର୍ଜିତ ଅର୍ଥ ଦ୍ୱାରା ପତିତା ସେବା କରୁଥିଲେ । ଯେଉଁ ବଙ୍ଗୀୟମାନେ କର୍ମବ୍ୟପଦେଶରେ ଏଠାରେ ବସବାସ କରୁଥିଲେ, ବୋଧହୁଏ ସେଇମାନଙ୍କ ମାଧ୍ୟମରେ ଏଭଳି ପ୍ରଥା ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ଅଚିରେ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଗଲା । ବଙ୍ଗ ଦେଶରେ ଏହି ଘୃଣ୍ୟପ୍ରଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳିତ ହୋଇଛି । ସେ ସମୟର ଜଣେ ସମାଲୋଚକ 'ବାଇନାଚ' ପ୍ରଥାକୁ ଏହି ଧରଣର ବ୍ୟଭିଚାରର ପ୍ରଥମ ସୋପାନ ବୋଲି ଅଭିଯୋଗ କରି, ଏହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଲେଖିଥିଲେ ''ବାବୁଦେର ଚରିତାର୍ଥତାୟ ବାଇନାଚେର ଓ ଅନୁପ୍ରବେଶ ଘଟେ । କୃଷ୍ଣଚନ୍ଦ୍ର ରାୟ କଲିକାତାୟପୂଜୋ ଉପଲକ୍ଷେ 'ବାଇନାଚ' ପ୍ରଦର୍ଶନେର ତା'ର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବାବୁଦେର ମଧ୍ୟେ ଓ ଏଇ ପ୍ରଭାବ ଅନୁସରବ୍ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚରହୟ । କାଳେ ଉତ୍ସବେର ଉପଲକ୍ଷ ଗତେ ଗିୟେ ନୈତିକ ଭ୍ରଷ୍ଟତାର ପ୍ରୀତ୍ୟହିକ ଅଭ୍ୟାସେ ଦାଁଡ଼ାୟ ।'' ରାଜନାରାୟଣ ବସୁ ''ସେ କାଲ ଆର୍ ଏକାଲ୍'' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଲେଖିଛନ୍ତି ''ସେ କାଳରେ ଲୋକେ ପ୍ରକାଶ୍ୟ ରୂପେ ବେଶ୍ୟା

ପୋଷୁଥିଲେ । ବେଶ୍ୟା ରଖିବା ବାବୁଗିରିର ଅଙ୍ଗ ବୋଲି ପରିଗଣିତ ହେଉଥିଲା ।'' ଏହି ପ୍ରଥାକୁ ସମାଲୋଚନା କରି ''Friends of India, ନାମକ ପତ୍ରିକା ଲେଖିଥିଲେ, ''The disgraceful exhibition of prostitutes dancing before an idol, which the wealtheir residents adopted, in order to attract European guests'' - (19th oct. 1837) । ବଙ୍ଗ ଭଳି ଏଠାରେ ମଧ ଏହା ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ସମାଲୋଚିତ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଅପର ଦିଗରେ ଆଭିଜାତ୍ୟର ଅଙ୍ଗରୂପରେ ମାନ୍ୟତା ଲାଭ କରିଛି । ଏଭଳି କି ଗୌରିଶଙ୍କରଙ୍କ ଭଳି କଠୋର ନୀତିବାଦୀ ମଧ ଏହି ପ୍ରଥାର ସମର୍ଥନ କରି 'ଦୀପିକା'ରେ ଲେଖିଥିଲେ, ''ବାଇନାଚ ଆମ୍ଭମାନଙ୍କର ଚିରନ୍ତନ ପ୍ରଚଳିତ ପ୍ରଥା ଏବଂ ସେ ପ୍ରଥା ଚିରକାଳ ବିଦ୍ୟମାନ ଥାଇସୁଦ୍ଧା ଆମ୍ଭମାନଙ୍କ ଦେଶରେ ସୁନୀତିପରାୟଣ ଲୋକମାନଙ୍କର ଆଦୌ ଅଭାବ ନାହିଁ ଏବଂ ଧର୍ମ ଶାସ୍ତ୍ରର ଆଲୋଚନା ବା ଧର୍ମଚର୍ଚ୍ଚା ସେଥି ସକାସେ ଊଣା ହୋଇନାହିଁ । ଆଜି କାଲି ଅଳ୍ପଶିକ୍ଷିତ ଅପରିଣାମଦର୍ଶୀ ସୁନୀତି ଓ ସୁରୁଚିର ଅକିଞ୍ଚିତ୍କାର ଧ୍ୱଜାଧାରୀ ନୀତି ଓ ରୁଚିର ଅର୍ଥ ବୁଝି ନପାରି ନାନା କଥା କହିପାରନ୍ତି, ମାତ୍ର ଆମ୍ଭମାନେ ଚିରକାଳ ମଜଲିସ୍‌ରେ 'ବାଇନାଚ' ହେଉଥିବାର ଦେଖି ଆସି ଯେପରି ତାହା ଅନୁମୋଦନ କରୁଅଛୁଁ, ସେହିପରି କରୁଥିବୁ । ସେଥିରେ କାହାରି ନୀତି ବିଗିଡ଼ିବାର ଆଦୌ ଭୟନାହିଁ । ଯେଉଁ ଲୋକର ମନ ନିତାନ୍ତ ଦୁର୍ବଳ ସେ କେବଳ ମନ୍ଦ କଥା ଆଶା କରଇ-'' (ଦୀପିକା –୬।୧।୧୮୯୫) ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାର ପ୍ରୟୋଜନ ନାହିଁ । କାରଣ ପ୍ରଥାଟିର ଗୁଣଖୁଣ ଗୌରୀଶଙ୍କର ଯେ ନିଜେ ବୁଝି ନଥିଲେ ଏପରି ନୁହେଁ ।

ଯାହାହେଉ ଏହିସବୁ ନୈତିକ ସ୍ଖଳନର ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ଚିତ୍ର ସେ ଦେଶର ନାଟକ ପ୍ରହସନରେ ଯେଉଁଭଳି ଅଙ୍କିତ ହୋଇଛି, ଓଡ଼ିଶାରେ ମଧ ତାହା ହିଁ ହୋଇଛି । ବିଶେଷକରି ରାମଶଙ୍କରଙ୍କର 'କଳିକାଳ', 'ବଡ଼ଲୋକ', 'ବିଷମୋଦକ', 'ଭିକାରି ଚରଣଙ୍କର' 'ସୁଶୀଳା', ବୀରବିକ୍ରମଦେବଙ୍କ 'ବ୍ୟଭିଚାର ଦୋଷ ପ୍ରଦର୍ଶନ'ରେ ମଦ୍ୟପାନ ଜନିତ କୁପରିଣାମର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କିତ ହୋଇଛି । ଧର୍ମନାମରେ ବ୍ୟଭିଚାରର ଯେଉଁ ତାଣ୍ଡବଲୀଳା ଖୋଲା ଖୋଲି ଭାବରେ ସମଗ୍ର ଦେଶରେ ଚାଲୁଥିଲା, 'ବାବାଜୀ', 'ଯୁଗଧର୍ମ' ପ୍ରଭୃତି କେତୋଟି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ତାହାର ସ୍ପଷ୍ଟ ସଙ୍କେତ ଦେଖିବାକୁ

ମିଳୁଛି । ଉନବିଂଶ ଶତକର ସପ୍ତମ ଦଶକରେ ବଙ୍ଗଦେଶର ତାରକେଶ୍ୱରପୀଠର ମହନ୍ତ ସହିତ ଏକ ଗ୍ରାମବଧୂର ବ୍ୟଭିଚାରର ବାସ୍ତବ କାହାଣୀକୁ ନେଇ ମାତ୍ର ୩।୪ ବର୍ଷରେ ସେଠାରେ ଅନ୍ୟୂନ ପନ୍ଦର ଖଣ୍ଡି ନାଟକ/ପ୍ରହସନ ରଚିତ ହୋଇଥିବାର ଜଣାଯାଇଥାଏ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର ଏହି ଘଟଣାରୁ ହୁଏତ ପ୍ରେରଣା ଲାଭକରିଥିଲେ । ସେହିଭଳି ବେଶ୍ୟାସକ୍ତିର ଅନ୍ଧକାର ଦିଗଟିକୁ ଦେଖାଇ ଦେବା ନିମନ୍ତେ ରାମଶଙ୍କର 'ବିଷମୋଦକ', ଭିକାରୀଚରଣ 'ସୁଶୀଳା' ଏବଂ ବୀରବିକ୍ରମ 'ବାଲ୍ୟବିବାହ' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ । ସାହିତ୍ୟ ପାଇଁ ଏହାର ମୂଲ୍ୟ ଯାହାହେଉନା କାହିଁକି, ଏଗୁଡ଼ିକର ସାମାଜିକ ଏବଂ ଐତିହାସିକ ଗୁରୁତ୍ୱକୁ ମାତ୍ର ଆଦୌ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବନାହିଁ । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ଏଇସବୁ ଅଧଃପତନ ନାଗରିକ ଜୀବନର ବ୍ୟକ୍ତିକୈନ୍ଦ୍ରିକ ପରିବେଶରେ ଯେଉଁ ପରିମାଣରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ– ପଲ୍ଲୀ ଅଞ୍ଚଳର ଯୌଥ ଜୀବନରେ ନାନା କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଆମୂଳୀନ–କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାହା ସେଭଳି ସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି କରି ପାରିନାହିଁ ।

ଗତଶତକର ସପ୍ତମ ଦଶକ ବେଳକୁ ଏଠାରେ ନାରୀଶିକ୍ଷା ନିମନ୍ତେ କ୍ଷେତ୍ର ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲା । ବ୍ୟାପାରଟିର ଭଲ ଏବଂ ମନ୍ଦ ଉଭୟ ଦିଗ ଅବଶ୍ୟ ରହିଥିଲା, ମାତ୍ର ନାଟକରେ ଏହାର ଅନ୍ଧକାର ପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗଟି ଉପରେ ହିଁ ପ୍ରାୟତଃ ଆଲୋକପାତ କରାଯାଇଛି । ଇଂରେଜ ଶିକ୍ଷିତା ନାରୀର ମାନସବିଳାସ ହିଁ ସେ କାଳର ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିଥିଲା ଅଧିକ । ମାନସିକତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅଧିକାଂଶ ଓଡ଼ିଆ ଥିଲେ ସ୍ତ୍ରୀ ଶିକ୍ଷାର ବିରୋଧୀ । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ କେବଳ ଲୋକ ସମର୍ଥନ ଏବଂ ପ୍ରଶଂସା ପାଇବା ନିମନ୍ତେ ହିଁ ଏଇ ଧରଣର ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ନାଟକ/ପ୍ରସହନ ଲେଖିଥିବା ସମ୍ଭବପର । ଭିକାରିଚରଣଙ୍କ 'ସୁଶୀଳା' ନାଟକରେ ସ୍ତ୍ରୀ ଶିକ୍ଷାର ଫଳ ଟିକିଏ ପ୍ରତିକ୍ରିୟାଶୀଳ ତୀବ୍ର ଓ ତୀକ୍ଷ୍ଣ ସ୍ୱରରେ ହିଁ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି । ଗୋଟିଏ ଶିକ୍ଷିତ ଏବଂ ସ୍ୱାର୍ଥପର ସ୍ତ୍ରୀ ନାୟକ ପରମାନନ୍ଦର ଜୀବନକୁ କେଉଁଭଳି ବିଷାକ୍ତ କରି ଦେଇଛି, ଏବଂ ସେହି ଶିକ୍ଷିତା ନାରୀର ପ୍ରତାପରେ ସଦାଶିବ ଯେଉଁ ଭଳି ପାଗଳ ହୋଇଛି, ନାଟ୍ୟକାର ତାହା ଦେଖାଇ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହାର ଅନେକ ପରେ ନାଟ୍ୟକାର ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ମଧ୍ୟ ସମାନ ବିଷୟକୁ ନେଇ ତାଙ୍କର 'ରିଫର୍ମଡ଼୍ଲେଡ଼ି' ପ୍ରହସନ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ପଞ୍ଚମଦଶକର

ନାଟ୍ୟକାର ବୃନ୍ଦ ସୁଦ୍ଧା ଏହି ମାନସିକତା ମଧ୍ୟରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରିଥିବାର ଦେଖାଯାଉନାହିଁ । ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଘରସଂସାର' ଏବଂ ବଳରାମ ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ବିଷପୀୟୁଷ' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ ଏହାର ସତ୍ୟତା ଅନୁଭବ କରିହେବ । ଶିକ୍ଷିତା ନାରୀର କଲ୍ୟାଣମୟୀ ରୂପକୁ ନେଇ ଯେ ଆମ ଭାଷାରେ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇ ନାହିଁ, ଏହା ନୁହେଁ । ସେ ଯୁଗରେ ରାମଶଙ୍କର ତାଙ୍କର 'କାଞ୍ଚନମାଳୀ' ନାଟକରେ ତଥା ବୀରବିକ୍ରମ ତାଙ୍କର 'ବାଲ୍ୟ ବିବାହ' ନାଟକରେ ଏ ଦିଗରେ ଆଲୋକପାତ କରିଛନ୍ତି । ଏହାଦ୍ୱାରା ଅବହେଳିତ ନାରୀ ସମାଜ ପ୍ରତି ସର୍ବ ପ୍ରକାର ଉଦାର ମତ ଓ ସହାନୁଭୂତି ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇଛି ।

ବିଧବା ବିବାହ, ବୃଦ୍ଧ ବିବାହ ଏବଂ ବାଲ୍ୟ ବିବାହ ପ୍ରଭୃତି ମଧ୍ୟ ସେକାଳର ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ଥିଲା । ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଷଷ୍ଠ ଦଶକ ବେଳକୁ ବଙ୍ଗଦେଶରେ ବିଦ୍ୟାସାଗରଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ବିଧବା ବିବାହକୁ ଆଇନ ସମ୍ମତ କରାଯାଇ ସାରିଥିଲା । ବିଦ୍ୟାସାଗରଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ଏ ଦିଗରେ ଯଥେଷ୍ଟ କାର୍ଯ୍ୟାନୁଷ୍ଠାନ ମଧ୍ୟ କରାଯାଇ ପାରିଥିଲା । ଉନବିଂଶ ଶତକର ବଙ୍ଗଳାର ସାମାଜିକ ସଂସ୍କାର ଆନ୍ଦୋଳନର ଇତିହାସରେ ବିଧବା ବିବାହକୁ ଏକ ବୃହତ୍ତମ ସାଫଲ୍ୟ କୁହାଯାଇ ପାରେ । ବିଧବା ବିବାହ ପଛରେ ଥିଲା ଯଥାର୍ଥ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ମତାଦର୍ଶକୁ ଦେଶ ହିତୈଷିତାର ମାନଦଣ୍ଡରେ ପ୍ରଯୁକ୍ତ କରିବାର ଏକ ବ୍ୟାକୁଳ କାମନା । ଓଡ଼ିଶାରେ ଯେ ଏହି ସମସ୍ୟା ନଥିଲା, ଏହା ନୁହେଁ । ତେବେ ରକ୍ଷଣଶୀଳ ଓଡ଼ିଆମାନେ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟତାର ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯାଇ, ଏହାକୁ ସମର୍ଥନ କରିବାକୁ ହୁଏତ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନଥିଲେ । ତେଣୁ ଏହି ସମସ୍ୟାଟି କଦାପି ଆନ୍ଦୋଳନର ରୂପ ଗ୍ରହଣ କରିପାରି ନାହିଁ । ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରାୟ ନୀରବ କହିଲେ ଚଳେ । ତେବେ ରାମଶଙ୍କର ଏବଂ ବୀର ବିକ୍ରମଦେବ, ତାଙ୍କର ଦୁଇଟି ନାଟକରେ ଏ ବିଷୟରେ ଚିନ୍ତାକରିବାର ଦେଖାଯାଉଛି । ସେହିଭଳି "ବୃଦ୍ଧ ବିବାହ"– ବଙ୍ଗଦେଶରେ ଘୃଣିତ କୌଳିନ୍ୟ ପ୍ରଥାର ପ୍ରଭାବରେ, ଏହିଭଳି ବିବାହ ପ୍ରଚୁର ଘଟୁଥିଲା । ସତୁରୀ ଏବଂ ଚୌଷଠୀ ବର୍ଷ ବୟସର ବୃଦ୍ଧମାନେ ସେକାଳରେ ପଞ୍ଚାବନ ଏବଂ ବାସ୍ତରୀ ଗୋଟି ପତ୍ନୀ ଗ୍ରହଣ କରିଥିବାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ରହିଥିଲା ଏବଂ ଚିତାଲଗ୍ନ ହେବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସେମାନେ ଏଥିରୁ ବିରତ ରହୁ ନଥିଲେ । ଫଳରେ ବହୁ ଜଟିଳ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିଲା ଏବଂ ସେଥିପାଇଁ ସେ ଦେଶରେ ଏହି

ପ୍ରଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ ଆନ୍ଦୋଳନ ମଧ୍ୟ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା । ତେବେ ଓଡ଼ିଶାରେ ଏହା ତଥାପି ଏକ ସମସ୍ୟା ହୋଇ ନଥିଲା । 'ବୁଢ଼ାବର ପ୍ରହସନ'ର ଅଭିନୟ ଦେଖି ସାରିବା ପରେ ଜଣେ ପତ୍ରପ୍ରେରକ ଲେଖିଥିଲେ, ''ବଙ୍ଗଦେଶରେ ବାଳିକାମାନଙ୍କ ସହିତ ବୁଢ଼ାମାନଙ୍କ ବିବାହ ଅହରହ ଘଟୁଅଛି । ମାତ୍ର ଓଡ଼ିଶାରେ ସେପରି ଉଦାହରଣ ଅଳ୍ପ ।'' (ସମ୍ବାଦ ବାହିକା–୨୦।୧୦।୧୮୯୨) ତଥା ''ଓଡ଼ିଆ ସମାଜରେ ଏପରି କୁତ୍ସିତ ଘଟଣା ଘଟିଥିବାର ଆମ୍ଭମାନଙ୍କୁ ଜଣାନାହିଁ ।'' (ଓଡ଼ିଆ ଓ ନବସମ୍ବାଦ–୨୪।୫।୧୮୯୩) । ତଥାପି ରାମଶଙ୍କର, ଜଗନ୍ମୋହନ ଏବଂ ବୀର ବିକ୍ରମଦେବ ପ୍ରଭୃତି, ଏହି ବିଷୟ ଆଧାରିତ ନାଟକ/ପ୍ରସହନମାନ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । କବିଚନ୍ଦ୍ର କାଳୀଚରଣ ମଧ୍ୟ ଏହି ବିଷୟକୁ ନେଇ 'ପ୍ରତିଶୋଧ' (୧୯୩୩) ନାମକ ନାଟକଟିଏ ଲେଖିଥିଲେ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର ବୃନ୍ଦ ଏହି ସମସ୍ୟାଟିକୁ ରୂପାୟିତ କରିବା ନିମନ୍ତେ 'ପ୍ରହସନ' ଶୈଳୀର ଆଶ୍ରୟ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ଏବଂ ଏହା କରାଯାଇଥିଲା ପଡ଼ୋଶୀ ପ୍ରଦେଶର ଆଦର୍ଶରେ । ପ୍ରସଙ୍ଗ କ୍ରମେ ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ପ୍ରହସନକୁ ସାଧାରଣତଃ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଥାଏ । ବିଦ୍ରୂପାତ୍ମକ ପ୍ରହସନ ଏବଂ ବିଶୁଦ୍ଧ ପ୍ରହସନ । ପ୍ରଥମଟି କୌତୁକାଶ୍ରିତ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ବଳିଷ୍ଠ ବିଦ୍ରୂପ ସାହାଯ୍ୟରେ ଗଠନମୂଳକ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟଟି ଅର୍ଥରେ ଇଙ୍ଗିତମୟ । ସାଧାରଣତଃ ବ୍ୟକ୍ତି ବା ସମାଜ ବିଶେଷ ପ୍ରହସନର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହୋଇଥାଏ । ସମାଜର କୌଣସି କୁପ୍ରଥା ବା କୁରୀତି, ବ୍ୟକ୍ତି ଚରିତ୍ରର କୌଣସି ଦୋଷ ବା ଗୁଣ ଅତି ରଞ୍ଜିତ କରି ତାହାର ହାସ୍ୟଜନକ ବିଦ୍ରୂପାତ୍ମକ ବିକାଶ ହିଁ ପ୍ରହସନର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏହା ହେଉଛି ବିଦ୍ରୂପାତ୍ମକ ପ୍ରହସନର କାର୍ଯ୍ୟ । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର ବୃନ୍ଦ ଏହି ରୀତିରେ ହିଁ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ସମସ୍ୟାଟିକୁ ରୂପାୟିତ କରିଛନ୍ତି ।

ଜଗନ୍ମୋହନ ଲାଲ 'ସତୀ' (୧୮୮୬) ନାଟକରେ ସାମାଜିକ ଉଚ୍ଛୃଙ୍ଖଳତାର ଏକ କରୁଣ ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ଗଡ଼ଜାତୀ ଶାସନର ବୀଭତ୍ସ ରୂପଟି ତହିଁରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି । ଷୋଡ଼ଶ ଶତକର ମଧ୍ୟଭାଗରୁ ସ୍ୱାଧୀନତା ହରାଇ ଓଡ଼ିଆମାନେ କ୍ରମଶଃ ଯେଉଁଭଳି ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସଶୂନ୍ୟ ହୋଇପଡ଼ି, ଆପାତରମ୍ୟ 'ଆନନ୍ଦ ବାଦ' ମଧ୍ୟରେ ଆତ୍ମ ଗୋପନ କରି ଅଳସ ଜୀବନ କଟାଇବାକୁହିଁ ଶ୍ରେୟ ମଣିଲେ, ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳୀନ ସାହିତ୍ୟରେ ତାହାର ବିସ୍ତୃତ ପରିଚୟ ଅଙ୍କିତ ହୋଇଛି । ପରପୃଷ୍ଠ

ଏକ ଭୋଗବାଦୀ ଅଳସ ସମ୍ପ୍ରଦାୟ ଏହି କାଳର ସୃଷ୍ଟି । 'ସତୀ' ନାଟକରେ ଏହିଭଳି ଜଣେ ବିକୃତମନା ରାଜାର କାର୍ଯ୍ୟଜନିତ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଯାଇଛି । ଏହାର ଉଭୟ ସାହିତ୍ୟିକ ଏବଂ ଐତିହାସିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ରହିଛି । ସମାଜ ଜୀବନର ଏକ ବ୍ୟାଧିଗ୍ରସ୍ତ, ପଙ୍ଗୁ ରୂପକୁ ହିଁ ଏଥିରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ଉଚ୍ଛୃଙ୍ଖଳତାର ଏକ ପ୍ରାଣବନ୍ତ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଚିତ୍ରଣ ନିମନ୍ତେ, ଏଥିରେ ପୁଣି ମାନବ ଚରିତ୍ରର ସୂକ୍ଷ୍ମ ରହସ୍ୟ ଉଦ୍‌ଘାଟନ ରୀତିକୁ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି ।

ବହୁକାଳରୁ ଯୌତୁକପ୍ରଥା ଏକ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ରୂପରେ ରହିଆସିଛି । ଦିନକୁ ଦିନ ଏହାର ଭୟାବହତା ବୃଦ୍ଧି ପାଇବାରେ ଲାଗିଛି । ମାନସିକତାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ବ୍ୟତୀତ ଏଥିରୁ ମୁକ୍ତିଲାଭର ଯେ ଯଥାର୍ଥ କୌଣସି ଉପାୟ ନାହିଁ, ଏହା ସତ୍ୟ । ବିବାହ କ୍ରମଶଃ ପରିଣତ ହେଉଛି ଏକ ଲାଭଜନକ ବ୍ୟବସାୟରେ । ସୁବିଧାବାଦୀ ମଣିଷର ଅତି ସହଜରେ ଧନ ଅର୍ଜନ କରିବାର ଏହା ଏକ ଚମତ୍କାର ଆବିଷ୍କାର । ଏଇ ଉପାର୍ଜନରେ କୌଣସି ପରିଶ୍ରମ ନାହିଁ, ଆୟାସ ନାହିଁ, ଏଥିରେ ନାହିଁ କୌଣସି ରାଜସ୍ୱ କିମ୍ବା ରାଜକର । ଏହି କୁପ୍ରଥାହିଁ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଶ୍ରେଣୀର ଅର୍ଥନୈତିକ ମାନଦଣ୍ଡକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ଦୁର୍ବଳ କରି ଦେଉଛି । ଯୌତୁକ ପ୍ରଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଓଡ଼ିଆରେ ପ୍ରଥମେ ନାଟକ ଲେଖନ୍ତି ଭିକାରି ଚରଣ । ତାଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ନାଟ୍ୟକାର ବୃନ୍ଦ ଏ ବିଷୟରେ ନୀରବ ହିଁ ରହିଛନ୍ତି, ହୁଏତ ସାହିତ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହି କୁରୀତିର ବିନାଶ ସାଧନ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାକୁ ଅସମ୍ଭବ ମଣି । ଯୌତୁକ ପ୍ରଥାର ଭୟାବହତା ନାଟ୍ୟକାର ଚିତ୍ରଣ କରିଛନ୍ତି ତାଙ୍କର 'ସଂସାର ଚିତ୍ର' (୧୯୧୫) ନାଟକରେ । ବରପିତାଙ୍କର ଅସମ୍ଭବ ଅର୍ଥଦାବୀ ମେଣ୍ଟାଇବାକୁ ଯାଇ କନ୍ୟାପିତା ଋଣ କରିବା ନିମନ୍ତେ ସ୍ଥିର କରିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର କନ୍ୟା କୁନ୍ତଳା ଏଥିରେ ପ୍ରତିବାଦ ଜଣାଇ 'ତୁମ୍ଭ ହେତୁ ପ୍ରାଣ ଦେଲି ହେ ଯୁବକ ଗଣ' ବୋଲି ଘୋଷଣା କରି ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରିଛି । ବର ରସାନନ୍ଦ ମଧ୍ୟ ବୀତସ୍ପୃହ ହୋଇ ଗୃହତ୍ୟାଗ କରିଛି । ମଣିଷର ସର୍ବଗ୍ରାସୀ ଲୋଭ କିଭଳି ତାହାର ସର୍ବନାଶ କରିଥାଏ, ତାହା ଏଠାରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ପ୍ରହସନ 'ଯୌତୁକ' (୧୯୨୪) ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କର ଏ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ଅନ୍ୟଏକ କ୍ଷୁଦ୍ର ରଚନା । ଏଥିରେ ବରପିତାଙ୍କର ଅର୍ଥଦାବୀକୁ କନ୍ୟାପିତା କିଭଳି କୌଶଳ କ୍ରମେ ଏଡ଼ାଇ ଦେଇ ତାଙ୍କୁ ପ୍ରତାରିତ କରିଛନ୍ତି, ତାହାହିଁ ଦେଖାଇ ଦିଆ ଯାଇଛି । ପ୍ରହସନ ଦ୍ୱାରା ସମସ୍ୟାଟି ଯଥାର୍ଥରେ

ପ୍ରାଣବନ୍ତ ହୋଇ ଉଠିଥିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇ ପାରେ । ଏହାକୁ ଯୁଗୀୟ ପ୍ରୟୋଜନ କୁହାଯାଇ ପାରେ । କାରଣ "a revolution begins with satire, ridicule and decline of prestige of privileged social stratum" ଜୀବନାଭିପ୍ରାୟ ଜ୍ଞାପନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ହୁଏତ ଏହା କିଞ୍ଚିତ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇପାରେ ମାତ୍ର ବିଚିତ୍ରମାନବ ଚରିତ୍ରର ସୂକ୍ଷ୍ମ ରହସ୍ୟ ଉଦ୍‌ଘାଟନରେ ଏହା ଯେ, ସର୍ବୈବ ସଫଳ ହୋଇଛି, ଏହା ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏହି ସମସ୍ୟା ଅନ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟି ମଧ୍ୟ ଆକର୍ଷଣ କରିଛି । ଆନନ୍ଦଶଙ୍କର ତାଙ୍କର ଯୌତୁକ ନାଟକରେ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ବେଶ୍ କଳାତ୍ମକ ରୂପେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି ।

ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଭାଗରୁ ଇଂରେଜ ମାନଙ୍କର ସାମାଜିକ ଆଚରଣର ଅନୁକରଣ ପ୍ରବୃତ୍ତିଟି ଏ ଦେଶର ଜାତୀୟ ଚେତନାରେ ମୁଖ୍ୟ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କଲା ଏବଂ ଏହା କରାଗଲା ସେ କାଳର ଶିକ୍ଷିତ ଏବଂ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ବଙ୍ଗିୟମାନଙ୍କର ଆଦର୍ଶକୁ ଅନୁସରଣ କରି । ପରିଣାମରେ ପୁରାତନ ସମାଜ ଏବଂ ସାମାଜିକ କ୍ରିୟା ପ୍ରାୟଶଃ ଉପେକ୍ଷିତ ହୋଇ ବ୍ୟକ୍ତିୟ ଜୀବନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦାରୁଣ ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଏବଂ ସାମାଜିକ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ତେବେ ସୁଖର କଥା ତତ୍କାଳୀନ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ଚିନ୍ତାନାୟକ ବୃନ୍ଦ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ନୀତିବାଦୀ ଜୀବନାଦର୍ଶ ବଦଳରେ ପୂରାତନ ସମାଜର ଅସ୍ୱୀକୃତ ଭାବାଦର୍ଶ ଏବଂ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ଆତ୍ମ ପ୍ରତିଷ୍ଠାର ବାହକ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଲେ । ପରିଣାମରେ ତେଣୁ ସଂସ୍କାର ମୁଖୀନତା ସେମାନଙ୍କର ଆଚରଣରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇବାକୁ ଲାଗିଲା ଏବଂ ସାହିତ୍ୟରେ ତାହାର ପରିପ୍ରକାଶ ମଧ୍ୟ ଘଟିଲା ।

ଏହି ସମୟର ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ସମାଜ ଚେତନାର ପଦାଙ୍କ ବିଶେଷ ଭାବରେ ସ୍ପଷ୍ଟ । କାରଣ ଏହି ସମୟର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକ/ପ୍ରହସନରେ ସମକାଳୀନ ସମାଜର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସଂସ୍କାର ପ୍ରବଣତାର ସ୍ପଷ୍ଟ ଲକ୍ଷ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ରୂପାୟିତ । ଏ ସବୁକୁ ଗଭୀର ଭାବେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ ଜଣାଯିବ ଯେ, ବ୍ୟକ୍ତୀୟ ସଂକଟ ଅପେକ୍ଷା, ସମାଜ ଜୀବନର ସାମଗ୍ରୀକ ସଂକଟ ହିଁ ଏ ସବୁଥିରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଲାଭ କରିଛି । ସଂକଟର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ରୂପ କିମ୍ବା ସତ୍ତାର ପ୍ରକୃତି ଯାହା ହେଉନା କାହିଁକି, ଏକାନ୍ତ ବାସ୍ତବ ଓ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ସମସ୍ୟା ଯେ, ଏ ସବୁର ଅବଲମ୍ବନ ଥିଲା, ତାହା ବିଶ୍ୱାସ ନକରି ଉପାୟ ନାହିଁ । ନିଶାସକ୍ତି ସମାଜ ଜୀବନକୁ କେଉଁଭଳି

ପଥଭ୍ରଷ୍ଟ କରୁଥିଲା, ନାଟ୍ୟକାର ଜଗନ୍ମୋହନ ତାଙ୍କର "ବାବାଜୀ" ନାଟକରେ ତାହା ଦେଖାଇ ଦେଇ ସତର୍କବାଣୀ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିଥିଲେ । ପୁଣି କୁସଂସ୍କାର ଏବଂ ଅନ୍ଧ ବିଶ୍ୱାସ ବିରୁଦ୍ଧରେ ମଧ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଥିଲେ । ସେ ସମୟରେ ସମାଜ ଜୀବନ ଏହି ବ୍ୟାଧି ଦ୍ୱାରା କିଭଳି କ୍ରମଶଃ ରୁଗ୍ଣ ହୋଇ ପଡୁଥିଲା, ତାହାର ପରିଚୟ ତତ୍କାଳୀନ ଇତିହାସରୁ ହିଁ ଜଣାପଡ଼ିଥାଏ । ତେବେ ଆହୃତ ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇ ମଧ କେତେକ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥିବାର ପୂର୍ବରୁ ସୂଚିତ ହୋଇଛି, ଯାହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସେକାଳରେ ପ୍ରତିବାଦ ମଧ କରାଯାଇଥିଲା ।

ସମାଜ ସଂସ୍କାରର ଯେଉଁ ପ୍ରବୃତ୍ତି ସେତେବେଳେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିଲା, ତନ୍ମଧ୍ୟରେ ଉଭୟ ପରମ୍ପରାବାଦୀ ଏବଂ ପ୍ରଗତିବାଦୀ ଗୋଷ୍ଠୀର ସହଯୋଗ ଏକ ଅତ୍ୟନ୍ତ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଷୟ । ସାମାଜିକ ଉଚ୍ଛୃଙ୍ଖଳତା ଏବଂ ଅନାଚାର ବିରୁଦ୍ଧରେ ତେଣୁ ଏହି ସମୟର ନାଟକରେ ଯେଉଁ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳିତ ହୋଇଛି, ତାହା ବେଶ୍ ବଳିଷ୍ଠ ହୋଇ ପାରିଛି । ଇଂରେଜ ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ହିଁ ହେଉଛି, ଏହି ସଂସ୍କାର ପ୍ରବଣତାର ଉତ୍ସ ସ୍ୱରୂପ । ଓଡ଼ିଶାର ସମସାମୟିକ ସମାଜ ଜୀବନକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କଲେ ଦେଖାଯିବ ଯେ, ବୈଷୟିକ ସୁଖାନ୍ୱେଷଣ ହିଁ ଥିଲା ଏହି ଯୁଗର ମୁଖ୍ୟ ଚେତନା । ଜୀବନ ଯେହେତୁ ଏହାର ମାଧମ, ତେଣୁ ଜୀବନ ବୋଧର ବିଶ୍ଳେଷଣକୁ ହିଁ ଏହାର ଧେୟ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରି ନିଆଯାଇଛି । ଏଥିରୁ ଆସିଛି ସମସ୍ୟା ମୁକ୍ତ ଏକ ଅଭିନବ ସମାଜର ପରିକଳ୍ପନା, ଯେଉଁ କାରଣରୁ ବ୍ୟକ୍ତିମାନସରେ ସଂସ୍କାରଚେତନା ସକ୍ରିୟ ହୋଇଉଠିଛି । ମାନବ ବୋଧର ଦୁର୍ଲଭ ଅନୁଭୂତି ତେଣୁ ଏ ଯୁଗର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରେ ଜୀବନର ପୂର୍ଣ୍ଣ ମର୍ଯ୍ୟାଦାରେ କେତେବେଳେ ଦୀପ୍ତ, କେତେବେଳେ ଅବା ବ୍ୟଙ୍ଗର ତୀର୍ଯ୍ୟକ୍ ଭଙ୍ଗୀରେ ପ୍ରକାଶିତ । ସଂସ୍କାର ଚେତନାର ବିପୁଳ ଆଡ଼ମ୍ବର କିନ୍ତୁ ସ୍ରଷ୍ଟାମାନସରୁ ଏ ଦେଶର ସନାତନ ପରମ୍ପରାଗତ ଅଧ୍ୟାତ୍ମ ଚେତନାକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ଦୂରେଇ ଦେଇ ପାରିନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାର ମାନେ ତେଣୁ ପ୍ରଗତିର ଆବାହନ କରିଛନ୍ତି, ପରମ୍ପରାର ତୋରଣ ଦ୍ୱାରରେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ରହି । ତାହା ହିଁ ହୋଇଛି ସେମାନଙ୍କର ଭିତ୍ତି ସ୍ୱରୂପ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ସମାଜ ଚେତନାର ଯେଉଁ ରୂପ ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉଁ ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ତାହା ବଦଳିଯିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । କ୍ରମଶଃ ସେ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି ।

-୨-

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ହେଉଛି ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଏବଂ କାଳୀଚରଣଙ୍କ ଯୁଗ । ସମସାମୟିକ ସମାଜ ଜୀବନର ଉଚ୍ଚ ସ୍ୱର ଏମାନଙ୍କ ନାଟ୍ୟକୃତିରେ ବେଶ୍ ସ୍ପଷ୍ଟ । ଏମାନେ ସାମାଜିକ ବିଚାର ଏବଂ ଭାବଧାରାକୁ ଆତ୍ମସାତ୍ କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ନିଜସ୍ୱ ରୀତିରେ ତାହାକୁ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି ମଧ୍ୟ । କଳାତ୍ମକ କୌଶଳ ସାହାଯ୍ୟରେ ସେମାନେ ନିଜର ବିଶ୍ୱାସ, ନିଜର ସନ୍ଦେଶକୁ ସମାଜ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଚାର କରି ଦେଇଛନ୍ତି । ସାମାଜିକ ଆଚାର ବିଚାର, ଗତି ପ୍ରକୃତିକୁ ପରିଶୀଳିତ କରିବା କାମନାରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ତତ୍କାଳୀନ ସମାଜର ଅନ୍ତଃସ୍ୱରକୁ ବୁଝିବା ନିମନ୍ତେ ଉଭୟଙ୍କର କୃତି ସମୂହ ଏକ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ମାଧ୍ୟମ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରେ । ଏହି ସମୟରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଯେଉଁସବୁ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି, ତହିଁରେ ଅତୀତର ଐତିହାସିକ ଘଟଣା, ପରିସ୍ଥିତି ପ୍ରମୂର୍ତ୍ତ ହୋଇଛି ବର୍ତ୍ତମାନର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଏବଂ ତାହା ପୁଣି ଭବିଷ୍ୟତ ନିମନ୍ତେ ପଥ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଛି । କାଳୀଚରଣ ସାଧାରଣ ଜନତା, ସେମାନଙ୍କର ସୁଖଦୁଃଖ, ଆଶା ଆକାଂକ୍ଷାକୁ ରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି, ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସହିତ ଅନୁଭୂତିଜସତ୍ୟର ସମନ୍ୱୟରେ । ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ହେବ ଯେ ଏହି ସମୟକୁ ପୂର୍ବର ସେହି ସଂସ୍କାର ମୂଳକ ମନୋଭାବ ଅନେକଟା ଦୁର୍ବଳ ହୋଇ ଆସିଥିଲା ଏବଂ ନାଟକକୁ ପ୍ରଚାର ବଦଳରେ କଳା ସୃଷ୍ଟିର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ମାଧ୍ୟମ ରୂପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବା ନିମନ୍ତେ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ଦୁଇ ନାଟ୍ୟକାର ଆନ୍ତରିକ ଭାବରେ ଉଦ୍ୟମ କରିଥିଲେ ।

ଏହି ସମୟରେ ନାଟକର ସାମ୍ୟ, ମୈତ୍ରୀ ଏବଂ ସାମ୍ପ୍ରଦାୟିକ ସଦ୍‌ଭାବର ବାର୍ତ୍ତା ହିଁ ସମାଜ ଚେତନାର ମୁଖ୍ୟ ସ୍ୱର ରୂପରେ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଛି । ସେ ସମୟରେ ଦେଶରେ ଯେଉଁ ରାଜନୈତିକ ପରିସ୍ଥିତି ଥିଲା, ଏହି ସ୍ୱରଟି ତାହାରି ମଧ୍ୟରୁ ଉଦ୍‌ଭୂତ । ମହାତ୍ମା ଗାନ୍ଧିଙ୍କର 'ଭାରତଛାଡ଼' ଆନ୍ଦୋଳନ କାଶ୍ମୀର ଠାରୁ କନ୍ୟାକୁମାରୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହି ବିଶାଳ ଦେଶକୁ ଗୋଟିଏ ସୂତ୍ରରେ ବାନ୍ଧି ଦେଇଥିଲା । ଗାନ୍ଧୀବାଦ ରାଜନୀତି ସହିତ ସମାଜ ଚେତନାର ରାକ୍ଷୀବନ୍ଧନ ଘଟାଇବା ନିମନ୍ତେ ସକ୍ରିୟ ଉଦ୍ୟମ କରୁଥିଲା । ସନାତନ ବ୍ରାହ୍ମଣ୍ୟ ଧର୍ମର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ସମାଜ ଜୀବନରେ ଯେଉଁ ଦୁର୍ଲଂଘ୍ୟ ବ୍ୟବଧାନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା ଦୁର୍ବଳ ଏକ ଜାତୀୟ ଜୀବନ ଥିଲା, ତାହାରି ପ୍ରସୂତି । ଉଚ୍ଚ, ନୀଚ, ଛୁଆଁ, ଅଛୁଆଁ ର ଭେଦଭାବ ଯେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦୂର କରା ନଯାଇଛି, ବଳିଷ୍ଠ ଏକ

ଜାତୀୟ ଜୀବନ ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଭାରତୀୟମାନଙ୍କ ପାଇଁ ସୁଦୂର ପରାହତ ହୋଇ ରହିବ ବୋଲି ଗାନ୍ଧୀଙ୍କର ଦୃଢ଼ ବିଶ୍ୱାସ ଥିଲା । ସାମ୍ୟ ଏବଂ ମୈତ୍ରୀ ସାହାଯ୍ୟରେ ଏହାକୁ ବାସ୍ତବତାର ରୂପ ଦିଆଯାଇ ପାରିବ ବୋଲି ଗାନ୍ଧୀ ଭାବୁଥିଲେ । ତେଣୁ ସେ ଅସ୍ପୃଶ୍ୟତା ବିଲୋପ ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲେ । ଦେବମନ୍ଦିରରେ ହରିଜନ ପ୍ରବେଶ, ଉଚ୍ଚ ଜାତି ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଜଳାଶୟ, କୂପ ପ୍ରଭୃତିରେ ସାଧାରଣ ଅଧିକାର ପ୍ରତିଷ୍ଠା, ବିଶେଷକରି କୁଟୀର ଶିଳ୍ପର ପ୍ରସାର, ସୂତାକଟା ପ୍ରଭୃତି ଦ୍ୱାରା ସ୍ୱଦେଶୀବାର୍ତ୍ତାର ପ୍ରଚାର ପ୍ରଭୃତି ଉପରେ ଗାନ୍ଧୀ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉଥିଲେ ଏବଂ ଏସବୁ ସହିତ ସ୍ୱରାଜ୍ୟ ପ୍ରାପ୍ତିକୁ ଯୋଗ କରିଦେବା ଦ୍ୱାରା, ବ୍ୟାପାରଟିର ଗୁରୁତ୍ୱ ବଢ଼ି ଯାଇଥିଲା । ଏହି ସମୟରେ ଅନ୍ୟ ଏକ ଗୁରୁତର ସମସ୍ୟା 'ବେକାରୀ' ମଧ୍ୟ ସ୍ୱଦେଶୀ ଶିଳ୍ପାୟନ ଦ୍ୱାରା ହିଁ ଦୂର କରାଯାଇ ପାରିବ ବୋଲି ପ୍ରଚାରିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ସମୟର ନାଟକରେ ଏଗୁଡ଼ିକର ରୂପାୟନ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ ।

ଅଶ୍ୱିନିକୁମାର 'ସାଲବେଗ' (୧୯୩୩) 'ଦାସିଆ ବାଉରୀ' (୧୯୩୩) 'ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର' (୧୯୩୪) 'ଚଣ୍ଡାଳୁଣୀ' (୧୯୪୬) 'ଇରାନୀ' (୧୯୩୭) ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ ସାମ୍ପ୍ରଦାୟିକ ସଦ୍‌ଭାବର ବାର୍ତ୍ତା ପ୍ରଚାର କରିଛନ୍ତି । ସେହିଭଳି 'ହିନ୍ଦୁ ରମଣୀ' (୧୯୩୭) 'ମାଷ୍ଟର ବାବୁ' (୧୯୩୭) ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ ମଦ୍ୟପାନ, ବେଶ୍ୟା ପ୍ରୀତିର କୁ–ପରିଣାମ ତଥା ନୈତିକ ଚରିତ୍ରର ଆଦର୍ଶ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରାଯାଇଛି । ମାମ୍‌ଲତକାର (୧୯୪୬) ନାଟକରେ 'ଗାନ୍ଧୀବାଦ'ର ଗୁରୁତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ କୁହା ଯାଇଛି, "ସମନ୍ୱୟ ସୂତ୍ରରେ ମହାତ୍ମାଗାନ୍ଧୀଙ୍କ ଯୁଗପତ୍ ପରିଚାଳିତ ସାମାଜିକ ତଥା ରାଜନୈତିକ ମୁକ୍ତି ଆନ୍ଦୋଳନର ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ଧାରା × ଅଖଣ୍ଡ ଭାରତର ଜାତୀୟ ଜୀବନ ଇତିହାସର ଯେଉଁ ପୃଷ୍ଠାକୁ କାଳର ଅନନ୍ତ ବକ୍ଷରେ ମୃତ୍ୟୁଞ୍ଜୟୀ ସ୍ୱାକ୍ଷର ରଖି ଯାଇଛି, ସେଇ ବୈପ୍ଳବିକ ଅଧ୍ୟାୟର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଉତ୍କଳର ତଦାନୀନ୍ତନ ଜୀବନଧାରାର ଗୋଟିଏ ସାମଗ୍ରୀକ ଆଲେଖ୍ୟ ଏଇ ନାଟକ ବାଢ଼ିବାକୁ ପ୍ରୟାସ କରିଛି ।" ଗାନ୍ଧିବାଦର ପ୍ରଚାର ନିମନ୍ତେ ଏଇ ନାଟକର ପରିକଳ୍ପନା । ମହାତ୍ମା ଗାନ୍ଧୀଙ୍କର କଳ୍ପିତ 'ରାମରାଜ୍ୟ' ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ପ୍ରଚୁର ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି । ମହାଜନର ସାନପୁଅ ବୀରାକୁ ମାଧ୍ୟମ କରି ନାଟ୍ୟକାର ଏହି ତତ୍ତ୍ୱର ପ୍ରଚାର କରିଛନ୍ତି । ମୈତ୍ରୀମୟ ଏକ ଚିର ସୁନ୍ଦର ସମାଜ ଗଠନର ସ୍ୱପ୍ନ ପୁଣି ରୂପାୟିତ

ହୋଇଛି 'ଚଷାଝିଅ' ନାଟକରେ । ହିଂସା ଉପରେ ଅହିଂସାର ବିଜୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା, ପ୍ରବୃତ୍ତି ଉପରେ ନିବୃତ୍ତିର ପତାକା ଉତ୍ତୋଳନ-ରୂପୀ ଗାନ୍ଧୀବାଦୀ ଦର୍ଶନ ହିଁ ଏହି ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ୱରରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ଶାନ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ ସହାବସ୍ଥାନରେ ସମାଜ ଜୀବନର ମଙ୍ଗଳକାମୀ ଦିଗଟି ଉଦ୍‌ଭାସିତ ହୋଇଉଠେ-ଏକାଧିକ ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ଏହି ତତ୍ତ୍ୱ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । କାଳୀଚରଣ ସୁଦ୍ଧା କେତେକ ଆଦର୍ଶ ଗର୍ଭିତ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ନିଜର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ରୂପାୟିତ କରିଛନ୍ତି । 'ଆହୂତି' (୧୯୩୫) ନାଟକରେ ଜାତିଭେଦର କରୁଣ ପରିଣାମ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାର ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି ବ୍ରାହ୍ମଣ ଯୁବକ ଅଶୋକ ଏବଂ କରଣ କନ୍ୟା ଶାନ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଣୟର ଅବତାରଣା ଘଟାଇ । ତତ୍କାଳୀନ କଠୋର ସାମାଜିକ ବ୍ୟବସ୍ଥା ମଧ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ଅବଶ୍ୟ ଏହି ମିଳନ ଦେଖାଇବା ନିମନ୍ତେ ସାହସ କରିପାରି ନାହାନ୍ତି । ତେବେ ସାମାଜିକ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ନିମନ୍ତେ କାଳୀଚରଣଙ୍କର ଏହି ଉଦ୍ୟମ ଅବଶ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । 'ଗାର୍ଲସ୍କୁଲ' ନାଟକରେ ପ୍ରଥମତଃ, ଭୋଗବାଦୀ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଂସ୍କୃତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱରଉତ୍ତୋଳନ କରାଯାଇଛି ଏବଂ ଗାନ୍ଧୀବାଦର ଆଦର୍ଶ ପ୍ରଚାର କରାଯାଇଛି, ନାୟକ ନାୟିକାଙ୍କୁ ପଲ୍ଲୀ ଉନ୍ନୟନ କାର୍ଯ୍ୟରେ ବ୍ରତୀ କରାଇ । 'ଭାତ' (୧୯୦୪) ନାଟକରେ ସାମ୍ୟର ମନ୍ତ୍ର ଉଚ୍ଚାରଣ କରାଯାଇଛି ଉଚ୍ଚନୀଚ ମଧ୍ୟରେ ଭେଦଭାବ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରାଯାଇ । ଗାନ୍ଧୀବାଦ ଏଥିରେ ସୁଦ୍ଧା ସମସ୍ୟା ସମାଧାନର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଉପାୟ ଭାବରେ ଗୃହୀତ ହୋଇଛି । ଦରିଦ୍ର ନାୟିକା ଏବଂ ଧନୀ ନାୟକ ମଧ୍ୟରେ ଉଲ୍ଲାସପୂର୍ଣ୍ଣ ସମ୍ପର୍କର ପ୍ରତିଷ୍ଠା, ଦାମ୍ଭିକ ନାୟକ ପିତାର ତହିଁରେ ବାଧାଦାନ ଏବଂ ଅବଶେଷରେ ହୃଦୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଫଳରେ ନାୟକ ନାୟିକାଙ୍କ ମିଳନ-ଏହାକୁ ନେଇ ଯେଉଁ କାହାଣୀଟି ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଛି ତହିଁରେ ସାମ୍ୟବାଦର ସ୍ଥିତି ଆଦୌ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ଏହାକୁ ସମସାମୟିକ ସମାଜ ଜୀବନରେ ଗାନ୍ଧୀବାଦର ପ୍ରଭାବର ଅମୃତମୟ ଫଳ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରେ । ବିଶେଷକରି ସ୍ୱାଧୀନତାର ଅବ୍ୟବହିତ ପୂର୍ବରୁ ସମଗ୍ର ଓଡ଼ିଶାରେ ପଲ୍ଲୀ ଉନ୍ନୟନ ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ଅଭୂତପୂର୍ବ ଉତ୍ସାହ ଦେଖା ଦେଇଥିଲା, 'ଭାତ', 'ଗାର୍ଲସ୍କୁଲ' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ ତାହାର ସୂଚନା ମାତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ସେଇଭଳି 'ବେକାର' (୧୯୪୫) ଏବଂ 'କମଳା' (୧୯୪୩) ନାଟକରେ ଏ ଯୁଗର ଏକ ବିରାଟ ସମସ୍ୟା

'ବେକାରୀ'କୁ ସ୍ଥାନ ଦିଆଯାଇଛି । ଚାକିରୀ ବଦଳରେ କୃଷି ଏବଂ ଶିଳ୍ପ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଦ୍ରୁତ ପ୍ରସାର ଦ୍ୱାରା ଯେ ଏହି ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ କରାଯାଇ ପାରିବ, ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏହା ହିଁ ବିଶ୍ୱାସ ହୋଇଛି । 'ବେକାର' ନାଟକରେ ପୁଣି ଯୁଦ୍ଧ କାଳୀନ ସମାଜର ଦୈନ୍ୟ ଏବଂ ଅଭାବବୋଧର ଏକ ଜୀବନ-ଧର୍ମୀ ଚିତ୍ର ଅଙ୍କିତ ହୋଇଛି । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ଏଥିରେ କୁଣ୍ଠିତ ଜନ ସମ୍ପର୍କର ଯେଉଁ ତତ୍କାଳୀନ ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି, ଇତିହାସ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାହାର ଗୁରୁତ୍ୱ ମଧ୍ୟ କମ୍ ନୁହେଁ । ରକ୍ତମାଟି (୧୯୪୭) ନାଟକରେ ଏକାଧାରରେ ଗାନ୍ଧୀ ଏବଂ ମାର୍କ୍ସ ଦର୍ଶନର ଆଦର୍ଶ ପ୍ରଚାରିତ ହୋଇ ଅସ୍ପୃଶ୍ୟତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରାଯାଇଛି । ସବର୍ଣ୍ଣ ଯୁବକ ବିଜୟ ଏବଂ ଅସବର୍ଣ୍ଣ ଯୁବତୀ ଲତାର ମିଳନ କଳ୍ପିତ ହୋଇଛି ଏହି ଆଦର୍ଶର ପ୍ରଭାବରେ । ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ତେଣୁ କୁହାଯାଇ ପାରେ ଯେ, କାଳୀଚରଣଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ସମସାମୟିକ ସମାଜ ଜୀବନର ଯେଉଁ ଚିତ୍ର ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି, ତହିଁରୁ ତତ୍କାଳୀନ ପରିସ୍ଥିତିର ଏକ ଐତିହାସିକ ବିବରଣୀ ସଂଗ୍ରହ କରାଯାଇ ପାରେ ।

ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଯେଉଁସବୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ରଚିତ ହେଲା, ତହିଁରେ ସମାଜ ଚେତନା ମୁଖ୍ୟ ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ବିଶେଷ କରି ଏହି ସମୟରେ ପାରିବାରିକ ଜୀବନରେ ଯେଉଁ ଦର୍ଶନୀୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଲା, ବ୍ୟକ୍ତି କେନ୍ଦ୍ରିକତା ସନାତନ ଯୌଥ ପରିବାରର ମୂଳରେ ଯେଉଁଭଳି କୁଠାରଘାତ କଲା, ତାହାହିଁ ଏ କାଳର ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା ଅଧିକ ମାତ୍ରାରେ । ପାରିବାରିକ ଜୀବନର ସେଇ ସବୁ ଗ୍ଲାନିକର କାହାଣୀ ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି ଘରସଂସାର, ସାଇପଡ଼ିଶା, ମାଣିକ ଯୋଡ଼ି, ନଷ୍ଟ ଉର୍ବଶୀ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ । ଏ ଦେଶର ସନାତନ ଆଦର୍ଶ ତ୍ୟାଗ, ସହନଶୀଳତା, କ୍ଷମା, ଉଦାରତା ପ୍ରଭୃତି ତୀବ୍ର ସ୍ରୋତରେ ଭାସିଯାଇ ଭୋଗବାଦୀ, କାମନା-ପ୍ରଧାନ ଜୀବନ ଦର୍ଶନର ଯେଉଁ କ୍ରମିକ ବିକାଶ ଘଟୁଥିଲା, ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ସେ ସବୁର ପ୍ରଚୁର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯାଇଛି । ସାମନ୍ତ ତନ୍ତ୍ରର ଦୋଷତ୍ରୁଟି ଦର୍ଶାଇବା ନିମନ୍ତେ ସୁଦ୍ଧା ଏହି ସମୟରେ କମ୍ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇ ନାହିଁ । ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତ ଆଇନ୍, ଯୁଦ୍ଧକାଳୀନ ପରିସ୍ଥିତିରୁ କୌଣସିମତେ ଆତ୍ମରକ୍ଷା କରି ତଥାପି ଏ ଦେଶରେ ଯେଉଁ କେତେକ ଅଭିଜାତ ପରିବାର ରହି ଯାଇଥିଲେ, ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ସେମାନଙ୍କର ଅବସ୍ଥା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଶୋଚନୀୟ ହୋଇ ଉଠିଲା । ରାଜନୀତିର ଗୋଟାଏ କଳମଗାରରେ

ସେମାନେ ସମ୍ମାନ, ପ୍ରତିପତ୍ତି ହରାଇ ଅତି ସାଧାରଣ ସ୍ତରକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆସିଲେ । କ୍ଷମତା ହସ୍ତାନ୍ତରିତ ହେଲା ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ଯୁଗଯୁଗର ପ୍ରବୃତ୍ତିଟି ଅଭ୍ୟାସରେ ପୂରା ମାତ୍ରାରେ ରହିଗଲା । ଫଳରେ ସାମାନ୍ୟ କାରଣ ପାଇଁ ସଂଘର୍ଷ ଭିଆଇବା–ଯଥାପୂର୍ବ ଚାଲିବାକୁ ଲାଗିଲା ଏବଂ ତାହାର ପରିଣାମ ଭୋଗିଲେ, ଏ ଦେଶର ନିରୀହ ସାଧାରଣ ଜନତା । ଅବକ୍ଷୟୀ ସାମନ୍ତତନ୍ତ୍ରର ଅହମିକା ଜନିତ ସଂଘର୍ଷର କାହାଣୀ ତତ୍କାଳୀନ କେତୋଟି ନାଟକରେ ବେଶ୍ ସଫଳ ଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ଖଣ୍ଡିଏ ମାତ୍ର ଜମିକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଦୁଇଟି ସାମନ୍ତ ପରିବାର କିଭଳି ଶକ୍ତି ପରୀକ୍ଷାର ଶେଷ ସୀମାରେ ପହଞ୍ଚି ଯାଇଥିଲେ, ତାହାର ଜୀବନ୍ତ ଚିତ୍ର 'ମାଣିକ ଯୋଡ଼ି' ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ ।

ନଗର ଏବଂ ପଲ୍ଲୀଜୀବନର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସଂଘର୍ଷମୟ କାହାଣୀ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ମଧ୍ୟ ଏକାଳର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପଛାଇ ଯାଇ ନାହାନ୍ତି । ନଗରର ଆପାତରମ୍ୟ ଆକର୍ଷଣରେ ପଥଭ୍ରଷ୍ଟ ପଲ୍ଲୀବାସୀ ଏବଂ ତାହାର ସଂଘର୍ଷ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଜୀବନ କେତେକ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ବିଶେଷକରି ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ମୂଲିଆ' ଏବଂ ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କ 'ଫେରିଆ' ନାଟକରେ ଏହାର ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ । ତେବେ ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ପଲ୍ଲୀଜୀବନ–ତାହାର ମୂଳ ଆଦର୍ଶରୁ ଯେଉଁଭଳି ଧୀରେ ଧୀରେ ଦୂରେଇ ଗଲା, ଏବଂ ପଲ୍ଲୀଜୀବନ କ୍ରମଶଃ ଯେଉଁଭଳି ତାହାର ସମସ୍ତ ସରସତା ହରାଇ ଜଟିଳରୁ ଜଟିଳତର ସ୍ଥିତିଧର୍ମୀ ଦର୍ଶନକୁ ଆପଣାର କରି ନେଲା, ତାହା ତ ଆମର ଆଖି ଆଗର ଘଟଣା । ମହାତ୍ମା ଗାନ୍ଧୀ ବୁଝିଥିଲେ, ଭାରତବର୍ଷର ଆତ୍ମା ଯଥାର୍ଥରେ ଏହାର ଅଜସ୍ର ପଲ୍ଲୀ ମଧ୍ୟରେ ହିଁ ନିହିତ । ତେଣୁ ସେ ଗ୍ରାମକୁ ଫେରିଯିବାର ଏକ ଉଦାତ୍ତ ଆହ୍ୱାନ ଜାତି ନିକଟରେ ରଖିଥିଲେ । ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ପରେ ପଲ୍ଲୀ ଉନ୍ନୟନ ନାମରେ ଯେଉଁସବୁ ବିପୁଳ ଆୟୋଜନ ଚାଲିଲା, ତାହାର ପରିଣାମରେ ପଲ୍ଲୀଜୀବନ କେତେ ପରିମାଣରେ ଉନ୍ନତ ହେଲା ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ବହୁ ବିଚିତ୍ର ଧୂର୍ତ୍ତ ଚରିତ୍ରର ସଂସ୍ପର୍ଶରେ ଆସିବା ଫଳରେ ସେଠାକାର ନିଷ୍କପଟ ସାରଲ୍ୟ ଚିରଦିନ ପାଇଁ ଲୋପ ପାଇଯାଇଛି । କ୍ଷମତା ନିମନ୍ତେ, ପ୍ରତିପତ୍ତି ନିମନ୍ତେ ସେଠାରେ ମଧ୍ୟ ସଂଘର୍ଷ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା ଏବଂ ବର୍ତ୍ତମାନ ଏହାର ଭୟଙ୍କରୀ ରୂପ ସତତ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ନଗର ଜୀବନ ଥିଲା ଚିର ଅଶାନ୍ତ, ପଲ୍ଲୀଜୀବନରୁ ସୁଦ୍ଧା ସେତକ

ଚିରତରେ ଦୂରେଇ ଗଲା । ପଲ୍ଲୀଜୀବନ କ୍ରମଶଃ ନଗର ସୁଲଭ ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାରିତାକୁ ବରଣ କରି ନେଲା । ବ୍ୟକ୍ତିକେନ୍ଦ୍ରିକତାର ବିଷବୀଜ ସେଠାରେ ମଧ ଦ୍ରୁତ ଗତିରେ ନିଜର କାୟା ବିସ୍ତାର କରିବାକୁ ଲାଗିଲା । ଏକଦା ପଲ୍ଲୀ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରୁଥିଲା ନଗରକୁ । ସମ୍ପ୍ରତି ବ୍ୟବସ୍ଥା ବଦଳିଗଲା । ପଲ୍ଲୀ ହୋଇଛି ଏକ ନିଷ୍ପ୍ରାଣ ଜଡ଼ ଶରୀର, ଏହାର ମଗଜ ରହିଛି ସହରରେ । ଫଳରେ ବୁଦ୍ଧି ପାଇଁ ଛତାବାଡ଼ି ଧରା ଖଦଡ଼ ଶୋଭିତ ବପୁଦନ୍ତ ପଲ୍ଲୀ ବାସୀମାନେ ନିୟମିତ ସହରଗାମୀ ଯାନମାନଙ୍କରେ ଆସ୍ଥାନ ଜମାଇ ବସୁଛନ୍ତି । ନାଟକରେ ନଗର ଓ ପଲ୍ଲୀଜୀବନର ଏହି ସଂଘର୍ଷମୟ କାହାଣୀ ବିପୁଳ ଭାବରେ ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି । ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ସାଇ ପଡ଼ିଶା', ଭଞ୍ଜକିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କର 'ଅତିଥି', ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କର 'ଶଙ୍ଖା ସିନ୍ଦୂର', କମଳ ଲୋଚନ ମହାନ୍ତିଙ୍କର 'ଡାକବଙ୍ଗଳା' ପ୍ରଭୃତି ବହୁ ନାଟକରେ ଏହାର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ ।

କ୍ଷମତା ଲାଭ ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ ହେଉଛି, ମଣିଷର ଏକ ଚିରନ୍ତନ ପ୍ରବୃତ୍ତି । ସେ କାଳରେ ରାଜା-ଜମିଦାରମାନେ ପଶୁଶକ୍ତିର ପ୍ରୟୋଗରେ ଏହାକୁ କରତଳଗତ କରିରଖିଥିଲେ । ଏ କାଳରେ ସେମାନଙ୍କ ବଦଳରେ ଯେଉଁମାନେ ଶାସନର ଦାୟିତ୍ୱ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି, ସେମାନେ ଯେ ନିଜର ପୂର୍ବପୁରୁଷମାନଙ୍କ ଠାରୁ କୌଣସି ଗୁଣରେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ, ତାହାର ପ୍ରମାଣ ମିଳୁ ନାହିଁ । ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସୁଖ ସ୍ୱାଚ୍ଛନ୍ଦ୍ୟ ନିମନ୍ତେ ସମଷ୍ଟିର ସ୍ୱାର୍ଥକୁ ଉପେକ୍ଷା କରି ଏମାନେ ଧନାର୍ଜନକୁ ନିଜର ଏକମାତ୍ର ଲକ୍ଷ୍ୟ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି । ସାଧାରଣ ଜନତା ସ୍ୱାଧୀନତା ପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ ରାମରାଜ୍ୟର ସ୍ୱପ୍ନରେ ବିଭୋର ଥାଇ ଏକଦା ସେଥିପାଇଁ ନିଜର ଧନଜୀବନକୁ ତୁଚ୍ଛ ମଣିଥିଲେ, ସେ ସବୁର ଫଳ ଆଜି ସେମାନଙ୍କ ବଦଳରେ ଏ ଦେଶରେ ମୁଷ୍ଟିମେୟ ଧୂର୍ତ୍ତବ୍ୟକ୍ତି ହିଁ ଭୋଗୁଛନ୍ତି । ରାଜନୀତି ହୋଇଛି ବର୍ତ୍ତମାନ ସବୁଠାରୁ ଲାଭଜନକ ପେସା, ଯାହାପାଇଁ କୌଣସି ମୂଳଧନ ଲାଗେ ନାହିଁ । ପରିଣାମରେ ତେଣୁ ସାମାଜିକ ଆଚରଣରେ ନାନା ଅନ୍ତର୍ବିରୋଧ ରାଜନୈତିକ ଜୀବନାଚରଣ ମଧରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଚାଲିଛି । ଦେଶରେ ଦ୍ରୁତଶିଳ୍ପାୟନ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଫଳସ୍ୱରୂପ ବିରାଟ ବିରାଟ କଳକାରଖାନାମାନ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି । ମାତ୍ର ଏହାର ସୁଫଳ ସାଧାରଣ ଜନତାଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚୁ ନାହିଁ । ସାର୍ବଭୌମ ରାଜନୈତିକ ନେତାଙ୍କ ତଳକୁ ଏ ଦେଶର ମୁଷ୍ଟିମେୟ ଶିଳ୍ପପତିମାନଙ୍କର ସ୍ଥାନ ରହିଥିଲେ ହେଁ, ବସ୍ତୁତଃ, ସେଇମାନେ ହିଁ ରାଜନୀତିକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରୁଛନ୍ତି, ଅର୍ଥ

ବଳରେ । ଏ ଦୁଇ ସମ୍ପ୍ରଦାୟର ବାହାରେ ଯେଉଁ ସାଧାରଣ ଜନତା ରହିଲେ, ସେମାନଙ୍କର ଜୀବନ ଧାରଣର ପ୍ରଧାନ ସାଧନ ହେଉଛି ଚାକିରୀ । ମାତ୍ର ଦେଶର ଏହି ବିପୁଳ ଶିକ୍ଷିତ ସମ୍ପ୍ରଦାୟକୁ ବୃତ୍ତିଗତ ସୁଯୋଗ ଦେବାର ଯେଉଁ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଇ ପାରିଲା, ତାହା ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ହେଲା ନାହିଁ । ପରିଣାମରେ ଆସିଲା ବେକାରୀ ଏବଂ ପ୍ରିୟାପ୍ରୀତି ତୋଷଣ, ପୁଣି ଘୁଷ୍‌ଖୋରୀ, ଲାଞ୍ଚ ମିଛ ପ୍ରଭୃତି ଏହାର ଫଳଶ୍ରୁତି ସ୍ୱରୂପ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କଲା । ଏହିସବୁ ସମସ୍ୟା ମମତା, ସେବିକା, ଅଶୋକସ୍ତମ୍ଭ, ବୈରାଗୀର ସଂସାର, ମଉଡ଼ମଣି, ପଥିକବନ୍ଧୁ, କିରାଣୀ, ସ୍ୱାମୀ-ସ୍ତ୍ରୀ ପ୍ରଭୃତି ସେ କାଳର ଅଜସ୍ର ନାଟକରେ ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି । କଳାକାର, ଶିଳ୍ପୀ, ଲେଖକ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କର ସମସ୍ୟା ସମାଜ ଜୀବନର କୌଣସି ବୃହତ୍ତର ଗୋଷ୍ଠୀର ସମସ୍ୟା ତ ନୁହେଁ । ତେବେ ପୂର୍ବେ ଏମାନଙ୍କର ପୃଷ୍ଠପୋଷକତା କରୁଥିଲେ, ଅଭିଜାତ ସାମନ୍ତବର୍ଗ । ଧନୈକ ପ୍ରାଣ ନୂତନ ଅଭିଜାତ ମଣ୍ଡଳୀ ଏମାନଙ୍କୁ ଉଦ୍‌ଭ୍ରାନ୍ତ ଭାବି ତାଙ୍କଠାରୁ ନିରାପଦ ବ୍ୟବଧାନରେ ରହିବାକୁ ହିଁ ଉଚିତ ମଣିଲେ । ଆଶ୍ରୟ ବୃକ୍ଷର ପତନରେ ପକ୍ଷୀକୁଳର ଯେଉଁ ଅବସ୍ଥା ହୁଏ, ସାମନ୍ତ ତନ୍ତ୍ରର ବିଲୋପ ଫଳରେ, ଏମାନଙ୍କର ମଧ ସେହି ଅବସ୍ଥା ହେଲା । ଏମାନଙ୍କର ସ୍ପର୍ଶକାତର ମନକୁ କେହି ବୁଝିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା ସୁଦ୍ଧା କଲେ ନାହିଁ । ତେଣୁ ଜୀବନ୍ମୃତ ଅବସ୍ଥାରେ ଯଦିବା ଏମାନେ ବଞ୍ଚି ରହିଲେ, ଉପେକ୍ଷା ହେଲା ଏମାନଙ୍କର ଭବିତବ୍ୟ । ଏହିଭଳି ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇ ଭଞ୍ଜ କିଶୋର ଏବଂ ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ- ଏ ଉଭୟ ଦୁଇଖଣ୍ଡି ଚମତ୍କାର ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । 'ଜୟମାଲ୍ୟ'ରେ ଜଣେ ଲେଖକ ଏବଂ 'ଭରସା'ରେ ଜଣେ ଚିତ୍ରକାର-ନାଟ୍ୟ ବିଷୟ ରୂପେ ଗୃହୀତ ହୋଇଛନ୍ତି । ଏ ଦେଶରେ ବି. ବର୍ମା. ଗୋପାଳ କାନୁନ୍‌ଗୋ, ପ୍ରାଣକୃଷ୍ଣ ସାମଲ ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରତିଭାର ଯେଉଁ ଦୟନୀୟ ପରିଣାମ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଦେଖିଥିଲେ, ତାହାରି ଭିତ୍ତିରେ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ନାଟକ ଦୁଇଟି ରଚିତ ଏବଂ ଶିଳ୍ପୀ, ଲେଖକ ପାଇଁ ଏଠାରେ ଏକ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ବିଶାଳ ଏଇ ଦେଶ ବହୁ ଜାତି, ବହୁ ଭାଷାଭାଷୀ ଅଧ୍ୟୁଷିତ ଏବଂ ବହୁ ବିଚିତ୍ର ସଂସ୍କୃତିର ମିଳନ କ୍ଷେତ୍ର । ଦୀର୍ଘକାଳରୁ ସଂପ୍ରଦାୟ ସଂପ୍ରଦାୟ ମଧ୍ୟରେ ସୌହାର୍ଦ୍ଦ୍ୟ ରହି ଅସିଛି । ଚଳିତ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଦେଶ ବିଭାଜନ ଜନିତ ଯେଉଁ କଠିନ ପରିସ୍ଥିତି ଏଠାରେ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା, ତାହାର ମୂଳରେ ରହିଥିଲା ସାମ୍ପ୍ରଦାୟିକତା । ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସ୍ୱାର୍ଥ

ହାସଲ ନିମନ୍ତେ କତିପୟ ଧୂର୍ତ୍ତ ରାଜନୀତିଜ୍ଞ ଏ ଦେଶର ଦୁଇ ମୁଖ୍ୟ ସମ୍ପ୍ରଦାୟ ହିନ୍ଦୁ ଏବଂ ମୁସଲମାନମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସନ୍ଦେହ, ଅବିଶ୍ୱାସର ବିଷ ମଞ୍ଜି ବୁଣିଦେଲେ । ପରିଣାମରେ ଯାହା ହେଲା ଇତିହାସର ରକ୍ତରଞ୍ଜିତ ପୃଷ୍ଠାରେ ତାହା ଲିପିବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିଛି । ବିବାଦ ସମାଧାନର ରାଜନୈତିକ ସୂତ୍ର ହିସାବରେ ଯେଉଁ ଦେଶ ବିଭାଜନ ହେଲା, ତାହାର ପରିଣାମଗତ ୪୨ ବର୍ଷ ମଧ୍ୟରେ ହୋଇଥିବା ତିନୋଟି ଯୁଦ୍ଧରୁ ହିଁ ଜଣାପଡ଼ିଯିବ । ତେବେ ସେ ଯାହାହେଉ, ସମାଜ ସହିତ ଏହିସବୁ ଐତିହାସିକ ଘଟଣାର ନିବିଡ଼ ସମ୍ପର୍କ ରହିଥିବାରୁ ଏହାର ଭୟାବହ ସାମାଜିକ ଦିଗ ସମ୍ପର୍କରେ ଚିନ୍ତା ନକରି ଉପାୟ ନାହିଁ । ସାମ୍ପ୍ରଦାୟିକ ଅସଦ୍‌ଭାବର ଏହି ଭୟାବହ ସ୍ମୃତି ସାହିତ୍ୟରେ ଅବଶ୍ୟ ରୂପ ପାଇଛି । ଓଡ଼ିଆରେ ବଳରାମ ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଶଙ୍ଖମହୁରୀ' (୧୯୭୧) କମଳଲୋଚନ ମହାନ୍ତିଙ୍କର, 'ରାମ ରହିମ' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ ହିନ୍ଦୁ ମୁସଲମାନ୍ ଐକ୍ୟ ଜାତୀୟ ସଂହତି ନିମନ୍ତେ କି ଭଳି ପ୍ରୟୋଜନ ତାହା ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ସେହିଭଳି ଯୁଦ୍ଧ ଏବଂ ତାହାର ସାମାଜିକ ପ୍ରଭାବ ସମ୍ପର୍କରେ 'ସାଧନା' (୧୯୬୪) 'ସଂକଳ୍ପ' (୧୯୬୩), ଗୋଟିଏ ମା କୋଟିଏ ସନ୍ତାନ' (୧୯୬୪), ପ୍ରଭୃତି ମଞ୍ଚ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ଦିଗ୍‌ଦର୍ଶନ ଦିଆଯାଇଛି ।

ସମାଜ ଜୀବନରେ ଶିଳ୍ପାୟନ ନୀତିର ଯେଉଁ କୁ-ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଲା, ଦେଶର ନୈତିକ ଜୀବନ ଏହାର ପରିଣାମରେ ଯେଉଁଭଳି ସବୁଦିନ ପାଇଁ ପର୍ଯ୍ୟୁଦସ୍ତ ହୋଇଗଲା, ତାହାର ସ୍ୱାକ୍ଷର ଇତିହାସରେ ରହିଛି । ପୁଞ୍ଜିପତି ଏବଂ ଶ୍ରମିକ ଏ ଦୁଇଗୋଷ୍ଠୀ ଦେଶପାଇଁ ଏକ ବିରାଟ ସମସ୍ୟା ହୋଇ ରହିଲେ । ପୁଞ୍ଜିପତି ଉତ୍ପାଦନର ସାର ଭାଗଟିକୁ ଆତ୍ମସାତ୍ କରିବା ନିମନ୍ତେ କ୍ରମାଗତ ଉଦ୍ୟମ କରିବା ଫଳରେ ଶ୍ରମିକ ଅଶାନ୍ତି ବୃଦ୍ଧି ପାଇବା ସ୍ୱାଭାବିକ । କ୍ଷମତା କେନ୍ଦ୍ରର ବାହାରେ ରହି ଯାଇଥିବା କେତେକ ଅସଫଳ ରାଜନୀତିଜ୍ଞ ଆତ୍ମ ପ୍ରତିଷ୍ଠାର ଏହି ଚମତ୍କାର ସୁଯୋଗଟିକୁ ହାତଛଡ଼ା ନକରି ଶ୍ରମିକ ଗୋଷ୍ଠୀକୁ ନେତୃତ୍ୱ ଦେବା ନିମନ୍ତେ ଆଗେଇ ଆସିଲେ । ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟ ଆଦର୍ଶ, ସାମାଜିକ ଅଧିକାର, ନୂତନ ସମାଜ ବିନ୍ୟାସର ଭିତ୍ତି ସମ୍ପର୍କିତ ବହୁ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଆଲୋଚନା ଏବଂ ବ୍ୟାବହାରିକ ସୁବିଧା ସୁଯୋଗ ଆଦାୟ ନିମନ୍ତେ ବହୁ ଆନ୍ଦୋଳନ ବଞ୍ଚିତ ଗୋଷ୍ଠୀର ସ୍ୱାର୍ଥ ସମୃଦ୍ଧିର କିଛିଟା ସହାୟତା କରିଥିଲେ ହେଁ, ଏହାର ସାର କିନ୍ତୁ ରାଜନୈତିକ ଗୋଷ୍ଠୀର ଅଧିକାରରେ ରହିଲା । ତେବେ ପରୋକ୍ଷ ଭାବରେ ଏହା

ସାମାଜିକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବ୍ୟାପକ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟର ସୃଷ୍ଟି କରି ଗଣ ଜୀବନ ମଧ୍ୟରେ ସେଇ ସୃଷ୍ଟିଧର୍ମୀ ପ୍ରଭାବକୁ ନାନା ରୂପରେ ପ୍ରସାରିତ କଲା । ସାମାଜିକ କୁ-ପ୍ରଥା ଦୂର କରିବାର ମୂଳରେ ରାଜନୈତିକ ଆଦର୍ଶର କ୍ରମୋନ୍ମୁଖ ବ୍ୟାପକତାର ଯୁକ୍ତିସିଦ୍ଧ ଓ ବୁଦ୍ଧିଗତ ସିଦ୍ଧାନ୍ତର ଭିତ୍ତିରେ ହିଁ ସମାଜ ଓ ଅର୍ଥନୈତିକ ଭିତ୍ତି ଏକଦା ଅବଶ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଥିଲା । ମାତ୍ର ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ଏଥିରେ ଆଉ ପୂର୍ବର ସେହି ନିଷ୍ଠା ରହିଲା ନାହିଁ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଏହି ସବୁ ସମସ୍ୟା ରୂପ ପାଇବା ସ୍ୱାଭାବିକ । 'ନରୋତ୍ତମ ଦାସ କହେ' (୧୯୬୯), ଗରିବ (୧୯୪୯), ଅଶୋକସ୍ତମ୍ଭ (୧୯୫୯), ପରକଲମ (୧୯୫୪), ପଥିକ ବନ୍ଧୁ (୧୯୫୬) ମଣିଷ (୧୯୬୩), ଅବରୋଧ (୧୯୫୩) ପ୍ରଭୃତି ବହୁ ନାଟକରେ ଏହି ସବୁ ସମସ୍ୟା ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି ।

ପାରିବାରିକ ସମ୍ପର୍କରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସାହିତ୍ୟକାର ମାନଙ୍କ ପାଇଁ ସର୍ବଦା ଆକର୍ଷଣୀୟ ହୋଇଥାଏ । ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ଏ ଦେଶରେ ଏହି ସମ୍ପର୍କଟିର ରୂପ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବେ ବଦଳି ଯାଇଛି । ସହନଶୀଳତା, ଧୈର୍ଯ୍ୟ, ତ୍ୟାଗ, କ୍ଷମା ଏବଂ ଉଦାରତାର ଭିତ୍ତି ଉପରେ ଦୀର୍ଘକାଳରୁ, ଏଠାରେ ଯେଉଁ ଯୌଥ ପରିବାର ଠିଆ ହୋଇଥିଲା, କ୍ରମଶଃ ବ୍ୟକ୍ତି କୈନ୍ଦ୍ରିକତା, ତାହାକୁ ଦୋହଲାଇ ଦେବା ଫଳରେ, ତାହା ଖଣ୍ଡ ଖଣ୍ଡ ହୋଇ ଭାଙ୍ଗି ପଡ଼ିଛି । ଆସ୍ଥା ବଦଳରେ ସନ୍ଦେହ, ସ୍ନେହ ବଦଳରେ ଘୃଣା ଏବଂ ତ୍ୟାଗ ବଦଳରେ ସ୍ୱାର୍ଥପରତା ହୋଇଛି ସାମ୍ପ୍ରତିକ କ୍ଷୁଦ୍ର ପରିବାରର ଭିତ୍ତି । ଏହାର ଅନ୍ୟ କାରଣ ଯାହା ହେଉନା କାହିଁକି, ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରଭାବରେ ଯେଉଁ ବ୍ୟକ୍ତୀୟ ସଚେତନତା ଭାରତୀୟ ଦର୍ଶନରେ ମୁଣ୍ଡଟେକି ଉଠୁଛି, ତାହାହିଁ ତାକୁ ଅନ୍ୟଠାରୁ ଦୂରେଇ ଦେଇଛି । କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧମାନ ମୁଦ୍ରାସ୍ଫୀତିକୁ ମଧ୍ୟ ଏହାର ଅନ୍ୟ ଏକ କାରଣ ରୂପେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରାଯାଇ ପାରେ । ପରିଣାମରେ ଜୀବନ କ୍ଷେତ୍ର ଆଜି ଅସ୍ଥିରତାର ବିହାର ସ୍ଥଳୀ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ଫଳରେ ବ୍ୟକ୍ତି ଆଜି ପରିବାରର ବୃତ୍ତ ମଧ୍ୟରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ନିଜ ନିମନ୍ତେ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସ୍ଥିତି ଅନ୍ୱେଷଣରେ ବ୍ରତୀ । ପାରିବାରିକ ବିଧିନିଷେଧର ଗଣ୍ଡି ମଧ୍ୟରୁ ମୁକ୍ତିଲାଭ ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାକୁ ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାରୀ କରିପକାଇବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ସ୍ୱେଚ୍ଛା ବିବାହ ହେଉଛି ଏହାର ଅନ୍ୟତମ ପରିଣତି । ଏହା ପୁଣି ପାରିବାରିକ ଜୀବନରେ ବହୁ ଜଟିଳ ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି କରିଛି । ବିବାହ ବିଚ୍ଛେଦ ହେଉଛି ଏହାର ଗୋଟିଏ ଦିଗ ମାତ୍ର । ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ତୃତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ପାରିବାରିକ ସମସ୍ୟାର ବିଭିନ୍ନ

ଦିଗ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରିଥିବାର ଦେଖାଯାଉଥିବାରୁ ଏହି ସମୟକୁ 'ପାରିବାରିକ ନାଟକର ଯୁଗ' ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରେ । ପରିବାର ଜୀବନରେ ପାରମ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କଗତ ଜଟିଳତା, କେଉଁଭଳି ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ, ତାହା ଏ କାଳର ବହୁ ନାଟକରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ଭାଇ ଭାଉଜ (୧୯୫୪), ସାଇପଡ଼ିଶା (୧୯୫୩) ମମତା (୧୯୫୬), ପର ପୁରୁଷ (୧୯୬୮), ଗୋଧୂଳିଲଗ୍ନ (୧୯୬୮), ବୈରାଗୀର ସଂସାର (୧୯୫୨), ଜୟମାଲ୍ୟ (୧୯୫୨), ଶଙ୍ଖାସିନ୍ଦୂର (୧୯୫୭), ଅତିଥି (୧୯୫୫), ପହିଲିରଜ (୧୯୫୬), ସାଆନ୍ତ ଘର (୧୯୫୭), ଅର୍ଦ୍ଧାଙ୍ଗିନୀ (୧୯୫୬), କିରାଣୀ (୧୯୫୮), ସ୍ୱାମୀ-ସ୍ତ୍ରୀ (୧୯୫୯), ଭାଇ ଭଉଣୀ (୧୯୬୨), ବନ୍ଦିତା (୧୯୫୯), ବିଷପୀୟୁଷ (୧୯୬୫) ପ୍ରଭୃତି ଏ କାଳର ବହୁ ନାଟକରେ ପାରିବାରିକ ସମ୍ପର୍କର ବିଚିତ୍ର ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ ।

ପେସାଗତ ବୃତ୍ତି ସାମାଜିକ ଜୀବନର କେତେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହି ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ପ୍ରଗତିପନ୍ଥୀ ଏବଂ ସଂସ୍କାରକାମୀ ମତବାଦର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମଧ୍ୟରୁ । ଚିକିତ୍ସକ, ଶିକ୍ଷକ, ଆଇନ୍‌ଜୀବୀ, ପୋଲିସ୍ ପ୍ରଭୃତି ବିଭିନ୍ନ ବୃତ୍ତିଧାରୀ ବ୍ୟକ୍ତି ଏବଂ ସେମାନଙ୍କର ସାମାଜିକ ଦାୟିତ୍ୱ, ବହୁ ସାହିତ୍ୟିକଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିଛି । 'ଫେରିଆ' (୧୯୪୬) ନାଟକରେ ଜଣେ ନୀତିହୀନ ପ୍ରଫେସର ଏବଂ ତାଙ୍କର କଦାଚାରର ସାମାଜିକ ଜଟିଳ ଦିଗ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରାଯାଇଛି । ସିଂହଦ୍ୱାର (୧୯୬୩) ନାଟକରେ ଠିକ୍ ସେହିଭଳି ଭାବରେ ଜଣେ ସଚ୍ଚୋଟ ପୋଲିସ୍ କର୍ମଚାରୀ ଏବଂ ତାଙ୍କର ସାମାଜିକ ଦୁସ୍ଥିତିର ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଯାଇ ସଦାଜାଗ୍ରତ ନୀତିବୋଧର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି ।

ସାମ୍ପ୍ରତିକ କାଳରେ ସମାଜ ଜୀବନରେ ଯେଉଁ ସବୁ ଦ୍ରୁତ ପରିବର୍ତ୍ତନମାନ ହେଉଛି, ଯେଉଁସବୁ ଜଟିଳ ସମସ୍ୟାମାନ ମୁଣ୍ଡ ଟେକି ଉଠୁଛି, ନାଟକରେ ତାହା କେତେକ ପରିମାଣରେ ସ୍ଥାନ ପାଉଛି । ଅବଶ୍ୟ ସମ୍ପ୍ରତି ନାଟ୍ୟକାର ମାନେ ଏହି ସବୁ ଜଟିଳତାର ସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନ ନିମନ୍ତେ ମନ ବିଶ୍ଳେଷଣର ଫ୍ରଏଡ଼ୀୟ ପଦ୍ଧତିକୁ ବ୍ୟବହାର କରୁଛନ୍ତି । ଅବଚେତନର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଏ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ବିଶେଷ ସାହିତ୍ୟିକ ଶୈଳୀର ସ୍ୱୀକୃତି ଲାଭକରି ସାରିଛି । ମଣିଷର ସୁସ୍ଥ ସୁନ୍ଦର ଦେହ ତଳେ ଅତି

ଅସୁନ୍ଦର କୁତ୍ସିତ ଏବଂ ଭୟଙ୍କର ଯେଉଁ ମନ ଲୁଚି ରହିଛି ଆଜିର ନାଟ୍ୟକାର ତାକୁ ହିଁ ବାହାରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ନିମନ୍ତେ କ୍ରମାଗତ ଉଦ୍ୟମ ଚଳାଇଛନ୍ତି । ବାହ୍ୟରୂପ ମଣିଷକୁ ବୁଝିବା ନିମନ୍ତେ ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ନୁହେଁ । ହୃଦୟର ଅତଳ ଗହ୍ୱରରେ ଯେଉଁ ମନ ଲୁକ୍କାୟିତ, ତାହାର ପ୍ରକୃତ ସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନ ଏକ ସହଜ ସାଧ୍ୟ ବ୍ୟାପାର ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ତଥାପି ସାହିତ୍ୟିକବୃନ୍ଦ ଏ ଦିଗରେ ବେଶ୍ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ କାର୍ଯ୍ୟ କରିପାରିଛନ୍ତି । ପରିଣାମରେ ସେ ଦିନର ଅମୃତର ସନ୍ତାନ, ଦେବଶିଶୁ ମଣିଷ ଆଜି ପରିଣତ ହୋଇଛି ଏକ ଭୟଙ୍କର ଦାନବରେ, ଯାହାର କ୍ଷୁଧାର, ଲାଳସାର ଏବଂ କାମନାର କୌଣସି ଅନ୍ତ ନାହିଁ । ଏହି ଆଗ୍ରାସୀ କାମନା ମଧ୍ୟରୁ ରକ୍ଷାପାଇବା ସମ୍ଭବପର ନୁହେଁ ମଧ୍ୟ । ଏ ଯୁଗର ଜଣେ ନାଟ୍ୟକାର ଯଥାର୍ଥତଃ କହିଛନ୍ତି, ''ସ୍ୱାର୍ଥ ନଥିଲେ ମଣିଷ ସହିତ ମଣିଷର କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ରହିପାରେନା-ସରଳ ନିର୍ମଳ ବନ୍ଧୁତ୍ୱ ପୃଥିବୀରୁ ଲୋପ ପାଇ ଯାଇଛି

ଏହା କପୋଳ କଳ୍ପିତ ନୁହେଁ । ଏହା ଅନୁଭୂତି''. ତେଣୁ ତାଙ୍କର ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ହେଉଛି, ''The more I see man, the more I like dogs'' (ସିଂହଦ୍ୱାର) ବ୍ୟକ୍ତି କୈନ୍ଦ୍ରିକତା ପ୍ରସୂତ ସ୍ୱାର୍ଥସର୍ବସ୍ୱତା ହିଁ ଆଜିର ମଣିଷର ଜୀବନ ବୋଧର ଆଦର୍ଶ । Existencialism ର ସର୍ବନାଶାବିଷାକ୍ତ ରକ୍ତ ତାହାର ଶିରା ପ୍ରଶିରାରେ ଏଭଳି ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ଯେ, ଆଜି ତହିଁରୁ ତାହାର ମୁକ୍ତିଲାଭ ଏକ ଅସମ୍ଭବ ବ୍ୟାପାର । ଜୀବନ ତା'ର ନିଜ ପାଇଁ, ଚିନ୍ତା ତା'ର ନିଜକୁ ନେଇ, କାର୍ଯ୍ୟ ତା'ର ତେଣୁ ଆତ୍ମ ସର୍ବସ୍ୱ । ଆଜିର ଧାବମାନ ଜୀବନ କେବଳ 'ଯୋଗ୍ୟତମ ପାଇଁ । ନିଜକୁ ଏହି ଆଲୋକବୃତ୍ତର ମଧ୍ୟବର୍ତ୍ତୀ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଆଜିର ମଣିଷର ମୂଷା ଦୌଡ଼ ଚାଲିଛି, କିଏ ଜାଣେ କୁଆଡ଼େ । ଏଥିପାଇଁ ପୁଣି ସେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଉଛି ଯେ କୌଣସି ପଥର, ଯେଉଁଠି ପାରିମ୍ପରିକ ପାପ, ପୁଣ୍ୟ, ସତ୍ୟ, ମିଥ୍ୟା, ନ୍ୟାୟ, ଅନ୍ୟାୟ ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ସୀମାରେଖା ନାହିଁ । ଯାହା ହେଉ, ଆଜିର ଏହି ଜଟିଳ, ଛଳନାପରାୟଣ, ମୁଖାପିନ୍ଧା ମଣିଷର ସ୍ୱରୂପ, ତାହାର ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତି ପ୍ରଭୃତି ସଂପର୍କରେ ବିସ୍ତୃତ ପରିଚୟ ମିଳିବ ଏ ଯୁଗର ସଶକ୍ତ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରୁ । 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' (୧୯୬୯) ନାଟକରେ ଚିରଅତୃପ୍ତ ମଣିଷ ମନର ବିକ୍ଷୁବ୍ଧ ରୂପ, ତଜ୍ଜନିତ ସୃଷ୍ଟି ବ୍ୟକ୍ତୀୟ ସମ୍ପର୍କର ଜଟିଳତା ତଥା ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା-ସଂପର୍କରେ ବିସ୍ତୃତ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି । ଠିକ୍ ସେହିଭଳି 'କାଠଘୋଡ଼ା' (୧୯୭୩) ନାଟକ ।

ସ୍ୱାମୀ ସ୍ତ୍ରୀର ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଜଟିଳ ସଂପର୍କ ଉପରେ ଏଠାରେ ଆଲୋକପାତ କରାଯାଇଛି । ଏହା ପୁଣି କରାଯାଇଛି, ଏକ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ବିଶ୍ୱାସ ଉପରେ । ତାହା ହେଉଛି ଏହି ଯେ, ବ୍ୟକ୍ତି ବ୍ୟକ୍ତି ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି କାଳରେ, ଏକ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂପର୍କ (perfect relationship) ବିଦ୍ୟମାନ ନଥିଲା, ଏବେ ତ ଏହି କଳ୍ପନା ଆହୁରି ସୁଦୂର ପ୍ରସାରୀ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ଯେଉଁଠି ଏହା କରିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି, ସେଠାରେ ଏହାର ପରିଣତି ଭୟାବହ ହିଁ ହୋଇଛି, ଯେମିତି ହୋଇଛି, ଏହି ନାଟକର ଦୀପାପୀତାମ୍ବର ଏବଂ ଅରୁଣ-ଶିଖା ପ୍ରଭୃତିଙ୍କର କ୍ଷେତ୍ରରେ । ସେହିଭଳି ବହୁକାମୀ ନାରୀ ଓ ପୁରୁଷ ସଂପ୍ରଦାୟ ଦ୍ୱାରା ସୃଷ୍ଟ ସାମାଜିକ ବ୍ୟଭିଚାର ଉପରେ ବିଚାର କରାଯାଇଛି 'କ୍ଳାନ୍ତପ୍ରଜାପତି' (୧୯୬୮) ନାଟକରେ । ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସମାଜର ଦୋଷତ୍ରୁଟି ସମସ୍ୟା ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି, ଚାଣ୍ଡିକ୍ଲିଅର ଏବଂ ରସେଲ୍‌ର ଆଖ୍ୟାୟିକା ମାଧ୍ୟମରେ । ଯେତେବେଳେ ଜାଗ୍ରତ ରହିବା କଥା, ଆଜିର ମଣିଷ ସେତେବେଳେ ଆଖିବୁଜି ଦେଉଛି, ପୁଣି ଯେତେବେଳେ ଚୁପ୍ ରହିବା କଥା, ସେତେବେଳେ ସେ ପାଟି ଫିଟାଇ ବସୁଛି । ଏଥିରୁ ଆରମ୍ଭ ହେଉଛି ଯାବତୀୟ ଜଟିଳତାର । ମଣିଷ ନିଜ ସୃଷ୍ଟ ଇନ୍ଦ୍ରଜାଲରେ ନିଜେ ଆବଦ୍ଧ ହୋଇ ଯାଉଛି ଏବଂ ତେଣୁ ତାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ପଡୁଛି, ''ନିଜର ଆବିଷ୍କାରକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ମଣିଷର ଭାଷା ବଡ଼ ସୀମିତ, ବଡ଼ ଦୁର୍ବଳ ।'' ଏଇ ନାଟକର ସୁମତି, ରାଇମୋହନ, ଅନୁପମ, ସୂର୍ଯ୍ୟ, ରଶ୍ମି ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଚରିତ୍ର ଆଜିର ସାମାଜିକ ଚିର ଅତୃପ୍ତ ମାନବ ଗୋଷ୍ଠୀର କାୟାଧାରୀ ପ୍ରତୀକ । ନାଟକରେ ସେମାନଙ୍କର ପ୍ରବୃତ୍ତି, ନିବୃତ୍ତି, ଆଶା, ଆକାଂକ୍ଷା, ଆନନ୍ଦ, ବେଦନା ସହ ଛଳନା ଭଣ୍ଡାମିର ଦୃଶ୍ୟାତ୍ମକ ଅନୁଶୀଳନ କରାଯାଇଛି । ତେଣୁ ଏହାକୁ ଆଧୁନିକ ମଣିଷର 'ଜୀବନ ବେଦ' ବା ଆଧୁନିକ ସମାଜର ଏକ ଖୋଲା 'ଶବ୍ଦକୋଷ' ବୋଲି ଅଭିହିତ କରାଯାଇପାରେ ।

ସେମିତି ନାଟକ ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ (୧୯୭୪)ରେ ସନାତନ-ସେ ଦାର୍ଶନିକ । ତା'ର ସଂଳାପ ଭିତରେ ଆଜିର ମଣିଷର ପଚାସଢ଼ା ଘୁଣଖିଆ ଅନ୍ତଃସାର ଶୂନ୍ୟ ମୂର୍ତ୍ତିର ସନ୍ଧାନ ମିଳେ, ଯାହାକୁ ଭାଙ୍ଗିବୁଜି ନୂଆ ରୂପ ଦେବା ନିମନ୍ତେ ସନାତନ ବଦ୍ଧ-ପରିକର । ସନାତନ ଚାହେଁ ଆଜିର ସଭ୍ୟତାକୁ ଧ୍ୱଂସ କରିଦେବାକୁ । ତା' ସହିତ ଭସ୍ମ କରିଦେବାକୁ ମଣିଷ ମନର ଅହେତୁକୀ ଭୟକୁ । ତେଣୁ ସେ କହେ-

ମୁକ୍ତିର ନୂଆ ସନନ୍ଦ ଧରି ଆସିଛି । ମୁଁ କାଳବୈଶାଖୀ, ମୁଁ ମହାକାଳର ଶଙ୍ଖ-ଧ୍ୱନି, ନୂତନର ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ମୁଁ ଧ୍ୱଂସକାରୀ'' ଇତ୍ୟାଦି । ସମ୍ଭବତଃ ମଣିଷର ଯୌନଚେତନାର ଭୟାବହ ପରିଣାମ ଦର୍ଶାଇବାକୁ ମନୋରଂଜନ ଏ ସବୁଯେଉଁ ନାଟକ ଲେଖିଲେ ତହିଁରେ ସ୍ଥାନୀୟତା ଏବଂ ସମକାଳୀନତାର ସମ୍ପର୍କ ନିତାନ୍ତ କୁଣ୍ଠିତ ହୋଇଥିବାରୁ ସେ କାଳରେ ଯେଉଁ ସମାଲୋଚନା କରାଯାଉଥିଲା ନାଟ୍ୟକାର ତାହାର ପ୍ରତିବାଦ ସ୍ୱରୂପ ନିଜର ଲକ୍ଷ୍ୟକୁ ଏହିଭଳି ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ଚାହିଁଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ବକ୍ତବ୍ୟ ଯାହାର ଗଢ଼ିବାର ଶକ୍ତି ଥାଏ ସେଇ କେବଳ ଭାଙ୍ଗିପାରେ। ସମାଜ ଭିତରେ ରହି, ସାମାଜିକ ଦାୟିତ୍ୱ ପାଳନକରି ସୁଦ୍ଧା ଆଜିର ମଣିଷ ଯେ କେଡ଼େ ଅସହାୟ, ତାହା ଏଇ ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ପ୍ରମାଣିତ । ମଣିଷ ଆଜି ସ୍ୱେଚ୍ଛା-ଚାରୀ ସତ୍ୟ । ମାତ୍ର ଯାହା ସେ ଚାହୁଁଛି, ସମାଜ କ'ଣ ତାକୁ ସେତକ କରିବାକୁ ସବୁବେଳେ ସୁଯୋଗ ଦେଉଛି ? ସମାଜର ଲକ୍ଷ୍ମଣ ଗାର ଲଙ୍ଘନ କରିବାର ସାହସ କେତେଜଣଙ୍କର ଅଛି ? ତେଣୁ ଆଜିର ଛଳନାପର ମଣିଷ ଅନ୍ୟର ଉତ୍ତାପକୁ ନିଜ କଳ୍ପନାରେ ନିଜଠାରେ ସଞ୍ଚାରିତ କରି ଉଷ୍ଣତାର ଆନନ୍ଦରେ ମସଗୁଲ୍ ହେବାକୁ ଚାହୁଁଛି, ଠିକ୍ ଏଇ ନାଟକର ଏ.ଏସ୍.ଏମ୍.ଙ୍କ ଭଳି । ଜୀବନର ସୁଆଦକୁ, ଉଷ୍ଣତାକୁ ନିଜେ ଉପଭୋଗ କଲାଭଳି ସାହସ ଆଉ ତାଙ୍କର ନାହିଁ । ତେଣୁ ସେ କେବଳ ଅନ୍ୟପାଇଁ ଓ୍ୱେଟିଂ ରୁମ୍ ଖୋଲି ଦେଇ ତକିଆ ବେଡ଼ସିଟ୍ ଯୋଗାଇ ଦେଇ କେବେଅବା ଗୋପନରେ ଅନ୍ୟର ଅନ୍ତରଙ୍ଗତାକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକରି ଆନନ୍ଦ ସଂଗ୍ରହ କରନ୍ତି । ହୁଏତ ବଞ୍ଚିଥିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମାଜର ଏହି ଭୂତର କବଳରୁ ମୁକ୍ତି ଲାଭ କରି ସେ କେବେ ସ୍ୱାଭାବିକ ହୋଇପାରିବେ ନାହିଁ । ନାଟକର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଚରିତ୍ର ନିର୍ମଳା, ବିମଳ, ସନାତନ ଏବଂ ସୁଚେତା । ସମସ୍ତେ ଏହି ଭୂତଗ୍ରସ୍ତ । ନିର୍ମଳା ଏବଂ ବିମଳ ଏହା କବଳରୁ ଆତ୍ମରକ୍ଷା କରିପାରି ନଥିଲେ । ଆଉ ସୁଚେତା ଏବଂ ସନାତନ-ସେମାନେ ବି ପାରିବେ ନାହିଁ । ତଥାପି ମଣିଷର କ୍ଷୟ ନାହିଁ, ନାଶ ନାହିଁ, କାରଣ ସେ ଅବିନାଶୀ, ସନାତନ ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ । ଏହି ନାଟକରେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଉଦ୍ୟମ କରିଛନ୍ତି, ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟ ସମାଜ ସତ୍ତାର ଅଜଗରୀ ବନ୍ଧନ ମଧ୍ୟରୁ ଆଜିର ଅସହାୟ, ନିଃସଙ୍ଗ, ତ୍ରସ୍ତ, ସନ୍ଦେହୀ ମଣିଷକୁ ମୁକ୍ତିର ଶାଶ୍ୱତ ମନ୍ତ୍ର ଶୁଣାଇବା ନିମନ୍ତେ । ଏହି ନାଟକର ଦୃଢ଼ ସାମାଜିକ ଅଙ୍ଗୀକାରକୁ ତେଣୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ ।

କ୍ଳାନ୍ତ ପ୍ରଜାପତି, କାଠଘୋଡ଼ା ଏବଂ ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ–ଏଇ ତିନୋଟି ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ଅସ୍ତିତ୍ୱ–ସଚେତନ ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରିଛନ୍ତି । ଏମାନେ ପୁଣି ସମସ୍ତେ ଆଜିର ସମାଜ ଜୀବନ ସହିତ ଘନିଷ୍ଠ ଭାବରେ ସଂପୃକ୍ତ । ଏମାନଙ୍କ ସମସ୍ୟା ଆଜିର ଗୁରୁତର ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାଠାରୁ ଭିନ୍ନ ନୁହେଁ । ଅସ୍ଥିରତା, ଅତୃପ୍ତି, ଅଶାନ୍ତି ପ୍ରଭୃତି ମାନବୀୟପ୍ରବୃତ୍ତି ଏବଂ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସମାଜରେ ଏହାର ପ୍ରଭାବ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚ୍ୟ ନାଟକରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି । ମନୋରଞ୍ଜନ ଦେଖିଛନ୍ତି ଆଜିର ରୁଗ୍ଣ ଏବଂ ଅସହାୟ ମଣିଷକୁ, ନିରୀକ୍ଷଣ କରିଛନ୍ତି ତାହାର ପ୍ରାଣାନ୍ତକର ଉଦ୍ୟମକୁ ଏହି ଦୂଷିତ ପରିବେଶରୁ ଆତ୍ମରକ୍ଷା ନିମନ୍ତେ ଏବଂ ଶେଷରେ ବିଶ୍ୱାସ କରିଛନ୍ତି, ଏଥିରୁ, ଏହି ଭୟଙ୍କର ଘୂର୍ଣ୍ଣି ମଧ୍ୟରୁ ତାହାର ନିଷ୍କ୍ରମଣ କଦାପି ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଶାନ୍ତି ପାଇଁ ମଣିଷର ଦୌଡ଼ କେବଳ ଅଶାନ୍ତିର ଚିର ହାହାକାରମୟ ରାଜ୍ୟରେ ଶେଷ ହୁଏ, ଯେଉଁଠୁ ମୁକ୍ତି ପାଇବା କେବଳ ଦୁଃସାଧ୍ୟ ନୁହେଁ, ଅସାଧ୍ୟ ବ୍ୟାପାର ।

ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ସଂଘର୍ଷର ସାମ୍ପ୍ରତିକ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି ତାଙ୍କର ନାଟକ 'ବିତର୍କିତ ଅପରାହ୍ନ' (୧୯୮୧)ରେ ଯେଉଁଠି ତିନିପୁରୁଷ (Three generation) ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ଚିନ୍ତାଗତ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଏବଂ ଏହାର ସାମାଜିକ ଦିଗ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରାଯାଇଛି । ଇତି ପୂର୍ବରୁ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କର 'ଭାଇ ଭାଉଜ' (୧୯୫୪) ନାଟକରେ ତିନିପୁରୁଷର କାହାଣୀ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଥିଲେ । ଏହି ନାଟକର ପ୍ରଥମ ପୁରୁଷ ସଞ୍ଚୟ କରିଥିଲେ । ଦ୍ୱିତୀୟ ପୁରୁଷ କଲେ ଭୋଗ ଏବଂ ତୃତୀୟ ପୁରୁଷଙ୍କ ପାଇଁ ରହିଲା କେବଳ ବହିରାବରଣଖୋଳ ଅର୍ଥାତ୍ ଶୂନ୍ୟତା । ସେମାନଙ୍କ ଦର୍ଶନରେ ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଥିଲା, ଦୃଷ୍ଟି ଥିଲା ପରସ୍ପରଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ଠିକ୍ ସେମିତି ବିତର୍କିତ ଅପରାହ୍ନର ତିନିପୁରୁଷ ନୀଳରତନ, ସୁକୁମାର ଏବଂ ବୁଲ୍‌ବୁଲ୍ । ପ୍ରଥମ ପୁରୁଷ ନୀଳରତନ ଅଧ୍ୟାତ୍ମବାଦୀ–ଜୀବନର ଶେଷ ବିନ୍ଦୁରେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ରହି, ମହାକାଳର ଆହ୍ୱାନକୁ ପ୍ରତୀକ୍ଷାକରିଛନ୍ତି, ସୁକୁମାର ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦୀ, ପାପପୂଣ୍ୟ, ନ୍ୟାୟ ଅନ୍ୟାୟ ଏସବୁ ତାଙ୍କ ପାଇଁ ସମାନ । ଜୀବନକୁ ଉପଭୋଗ କରିବେ ଏବଂ ବଞ୍ଚିବା ଭଳି ବଞ୍ଚିବେ । ତୃତୀୟ ପୁରୁଷ ବୁଲ୍ ବୁଲ୍ ବର୍ତ୍ତମାନବାଦୀ ଐତିହ୍ୟ, ସଂସ୍କୃତି, ପରମ୍ପରା, ରୀତିନୀତି ସବୁ ତା'ପାଇଁ ଅବାନ୍ତର । ବର୍ତ୍ତମାନର ଅନ୍ୟନାମ ଜୀବନ । ମନ ଯାହା ଚାହୁଁଛି, ତାହା କରିଯିବାର ନାମ ହିଁ

ଜୀବନ । ବାୟୋଲଜିକାଲ ଆବଶ୍ୟକତାର ସୁଷ୍ଠ ପରିପୂର୍ତ୍ତିର ନାମ ହିଁ ଜୀବନ । ସେଠି ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଦର୍ଶନ ନାହିଁ, ଚିନ୍ତାନାହିଁ ।

ଏହି ନାଟକରେ ସାମାଜିକତାର ସ୍ପର୍ଶ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗଭୀର ଏହି କାରଣରୁ ଯେ, ପ୍ରଥମତଃ ବ୍ୟକ୍ତି ସମ୍ପର୍କର ସାମାଜିକ ଦିଗ ହିଁ ଏଥିରେ ଉନ୍ମୋଚିତ ହୋଇଛି । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତା, ଲୋଲୁପତା, ଅସାଧୁତା, ଭୋଗସର୍ବସ୍ୱତା, ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାରିତା ପ୍ରଭୃତି ବହୁବିଧ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ଏହି ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ଏହାର ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର ଏବଂ ପରିବେଶ ସମସ୍ତ ହିଁ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଛି, ସମସାମୟିକ ସମାଜ ଗର୍ଭରୁ । ତିନିପୁରୁଷର ଏ ଯେଉଁ ଚିନ୍ତାଗତ ଦୂରତ୍ୱ ତାହାହିଁ ଆଜିର ସମାଜଜୀବନକୁ ସମସ୍ୟା ସଙ୍କୁଳ କରି ପକାଉଛି । ନୀଳରତନଙ୍କ ଚିନ୍ତା ଏବଂ ବୁଲ୍ ବୁଲ୍‌ର ଦର୍ଶନ ମଧ୍ୟରେ ସୃଷ୍ଟି ଓ ଧ୍ୱଂସର ଯେଉଁ ବ୍ୟବଧାନ ନିହିତ ତାହାହିଁ ଆଜିର ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ବୁଝାମଣାର ଅଭାବ ଘଟାଇ, ତାହାକୁ ଅଧିକ ଜଟିଳ କରିଦେଉଛି । ତଥାପି ଏଥିରୁ ମଣିଷର ମୁକ୍ତି ନାହିଁ । ଏହି ଭୁଲ ବୁଝାମଣାର ଦୁର୍ବହ ବୋଝ ବୋହି, ତାକୁ ଜୀବନ କଟାଇ ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ, ନୀଳରତନଙ୍କ ପରି, ସୁକୁମାର ପରି ଏବଂ ବୁଲ୍ ବୁଲ୍ ପରି ।

ସମାନ୍ତରାଳ (୧୯୮୩) ନାଟକ, 'ବିତର୍କିତ ଅପରାହ୍ନ'ର ଅପର ଦିଗ, ଯେଉଁଥିରେ ଏହି ଜେନେରେସନ୍ ଗ୍ୟାପ୍‌ର ଚରମ ପରିଣତି ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି : 'ବିତର୍କିତ ଅପରାହ୍ନ'ରେ ବୁଲବୁଲ୍ ସାହାଯ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଘଟଣାର ସୂଚନା ମାତ୍ର ଦିଆଯାଇଥିଲା, 'ସମାନ୍ତରାଳ'ର ସଞ୍ଜୟ ସାହାଯ୍ୟରେ ତାହାର ପରିଣତି ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । 'ବିତର୍କିତ ଅପରାହ୍ନ'ର ସୁକୁମାର ଏବଂ ଶାଶ୍ୱତୀ 'ସମାନ୍ତରାଳ'ରେ ଚୌଧୁରୀ ଏବଂ ଉର୍ମିଳା ରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । 'ବିତର୍କିତ ଅପରାହ୍ନ' ର ଲୀଳା ଶ୍ୱେତା ରୂପରେ ରହିଛି । ନାଟ୍ୟକାର ଏଠାରେ ସାମାଜିକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯୁବଶକ୍ତିର ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାରିତାକୁ ନୀତିମୟତାର ପାରମ୍ପରିକ ଆବରଣରେ ଢ଼ାଙ୍କି ଦେଇଛନ୍ତି, ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସମାଜ ଜୀବନ ପାଇଁ ଏହା ଅବଶ୍ୟ ଅନେକ ଆଶା ଓ ସମ୍ଭାବନାର କଥା । ସଞ୍ଜୟମାନେ ସ୍ୱାଧୀନ ହେଲେ ହେଁ ସ୍ୱେଚ୍ଛାଧୀନ ନୁହନ୍ତି । ଜୀବନକୁ ସେମାନେ ତାହାର ତତ୍କାଳୀକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କରନ୍ତି ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ସେମାନେ କୁତ୍ରାପି ଏହା ସହିତ ଜଡ଼ିତ ହୋଇପଡ଼ନ୍ତି ନାହିଁ । ପଦ୍ମ ପତ୍ରରେ ବାରିବିନ୍ଦୁ ଭଳି ଏମାନେ କେବଳ ଜୀବନଚକ୍ରର ନିୟତ ସମ୍ପର୍କରେ ରହି ମଧ୍ୟ ନିର୍ବିକାର ରହି ପାରନ୍ତି । ମିଃ ଚୌଧୁରୀ

ଏବଂ ଶ୍ୱେତା ନିଜ ନିଜର ଚିନ୍ତାର ଜଗତରେ ଆବଦ୍ଧ ରହି ଏମାନଙ୍କୁ ଅବହେଳା କରନ୍ତି, ତଥାପି ଏମାନେ ଭାସିଯାଆନ୍ତି ନାହିଁ, ସର୍ବନାଶର ଅତିକ୍ରାନ୍ତ ଜଳ ଭିତରୁ ପୁଣି ଭାସି ଉଠି ନିଜର ସ୍ଥିତି ଜାହୀର୍ କରନ୍ତି । ସୁକୁମାର, ଶାଶ୍ୱତୀ କିମ୍ବା ଚୌଧୁରୀ-ଶ୍ୱେତାଙ୍କ ଭଳି ଏମାନେ ହିପୋକ୍ରାଟସ୍ ନୁହନ୍ତି । ଏମାନେ ମୁକ୍ତ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ, ବିକାର ଶୂନ୍ୟ, ସର୍ବଦା-ଠିକ୍ ବାୟୁ ଭଳି । ମନୋରଞ୍ଜନ ଏଥିରେ ସାମାଜିକ ଅଙ୍ଗୀକାରର ବହିରାବଣ ମଧରେ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କୀୟ ନିଜର ଗଭୀର ଉପଲବ୍‌ଧିର ତତ୍ତ୍ୱ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ପରିବେଷଣ କରିଛନ୍ତି । 'ଅମୃତସ୍ୟପୁତ୍ରଃ'ର 'ସନାତନ' 'ବିତର୍କିତ ଅପରାହ୍ନ'ର 'ବୁଲ୍ ବୁଲ୍' ଏବଂ 'ସମାନ୍ତରାଳ'ର 'ସଞ୍ଜୟ' ଏମାନେ ସମସ୍ତେ ଚିନ୍ତାର ଗୋଟିଏ ସୂତ୍ରରେ ଗ୍ରଥିତ । ନିଜର ବିଶ୍ୱାସ ପାଇଁ, ଏମାନେ ନିଜକୁ ଉତ୍ସର୍ଗ କରିଦେଇ ପାରନ୍ତି । ଏମାନେ ହିଁ ହେଉଛନ୍ତି, ସମାଜର ସ୍ୱଚ୍ଛ, ବିକାର ଶୂନ୍ୟ, ନିର୍ମଳ ଅନୁଭୂତିର ସ୍ତର । ଏହାର ପ୍ରଦର୍ଶନ ହିଁ ହେଉଛି, ଏଇ ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ମନୋରଞ୍ଜନ ନିଜର ନାଟକରେ କେବଳ ସାମାଜିକ ଆଚାର ବିଚାରକୁ ନେଇ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ରହି ନାହାନ୍ତି । ବରଂ ସେ ଏହି ସମାଜର ଧାରକ ମଣିଷ ଜାତିକୁ ତଳେଇ କରି ଗଭୀର ଭାବରେ ନିରୀକ୍ଷଣ କରିଛନ୍ତି । ପରିଣାମରେ ତେଣୁ ମାନବିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ଜୀବନର ସ୍ଥିତି ପ୍ରଭୃତି ତାଙ୍କ ସମ୍ମୁଖକୁ ଆସିଛି ଏବଂ ସେ ଏହାର ବିଶ୍ଲେଷଣ କରିଛନ୍ତି ବୌଦ୍ଧିକ ଦୃଷ୍ଟି କୋଣରୁ । ପରଂପରାର ଭିତ୍ତି ଉପରେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ମଣିଷ ପାପପୁଣ୍ୟ, ନ୍ୟାୟ ଅନ୍ୟାୟ, ସତ୍ୟ ମିଥ୍ୟାର ବିଚାର କରୁଥିଲା, ଗୋପନୀୟତାର ଏକ ତମିସ୍ରାଚ୍ଛନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ । ଏକ ସଂସ୍କାର ମୁକ୍ତ ମନ ଏବଂ ସ୍ୱଚ୍ଛ ଦୃଷ୍ଟି ନେଇ ମନୋରଞ୍ଜନ ତାକୁ ବିଶ୍ଲେଷଣ କରି, ତାହାର ଗଳିତ ଦିଗଟିକୁ ଆମ ସମ୍ମୁଖରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଦେଲେ । ଏଥିରୁ ଗୋଟିଏ ଅପ୍ରିୟ ସତ୍ୟର ସ୍ୱରୂପ ଆମ ନିକଟରେ ଉଦ୍‌ଘାଟିତ ହୋଇଛି । ତାହା ହେଉଛି ଏହି ଯେ, ପରଂପରାର ସତ୍ୟନିଷ୍ଠା, ସାଧୁତା, ସ୍ପଷ୍ଟବାଦିତା, ନ୍ୟାୟ ପରାୟଣତା ପ୍ରଭୃତି ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଜୀବନର ଗଭୀର ଅନୁଭୂତିରେ ସାଂପ୍ରତିକ କାଳର ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଠାରୁ ଖୁବ୍ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇ ପଡ଼ିନାହିଁ । ଆଜିର ଯୁବସଂପ୍ରଦାୟ ଯୁଧିଷ୍ଠିରଙ୍କ ଉଚ୍ଚ ଭାଷଣ 'ନରେ ବା' ଏବଂ ନିମ୍ନଭାଷଣ 'କୁଞ୍ଜରେ ବା' ବଦଳରେ ସମଗ୍ର ବ୍ୟାପାରଟିକୁ ଉଚ୍ଚସ୍ୱରରେ ଘୋଷଣା କରିବାର ସାହସ ରଖନ୍ତି ବୋଲି ତାଙ୍କର ବିଶ୍ୱାସ ।

ମୋଟା ମୋଟି ଭାବରେ ତେଣୁ କୁହାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ଆମର ସାଂପ୍ରତିକ ନାଟକ ତାହାର ସାମାଜିକ ଅଙ୍ଗୀକାରକୁ ଅସ୍ୱୀକାର ନ କରୁଥିଲେ ହେଁ, ସାମାଜିକ ଆଚାର ବିଚାର ସଂପର୍କରେ ବିଚାର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରୁ ନ ଥିଲେ ହେଁ, ମଣିଷ ଜାତି, ତାହାର ବହୁ ବର୍ଣ୍ଣ ରଞ୍ଜିତ ପ୍ରକୃତି ସଂପର୍କରେ ବୌଦ୍ଧିକ ବିଶ୍ଳେଷଣରେ ହିଁ ଅଧିକ ଆଗ୍ରହୀ । ସମାଜ ପାଇଁ ଏହାର ପ୍ରୟୋଜନ କିଛି କମ୍ ନୁହେଁ । ସ୍ଥିତିଧର୍ମୀ ମଣିଷ ଆଜି ସଂଗ୍ରାମ କରିଚାଲିଛି ଛଳନା ସହିତ, ଭଣ୍ଡାମି ସହିତ, ସାମାଜିକ ଆଚାର-ବିଚାର ସହିତ କେଉଁ ଉପାୟରେ ଏଥିରୁ ତାହାର ପୂର୍ଣ୍ଣ ମୁକ୍ତି ସମ୍ଭବ, ଆଜିର ମଣିଷ ସମ୍ମୁଖରେ ତାହାହିଁ ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ ପ୍ରଶ୍ନ ।

ରାଜନୈତିକ ନେତାବୃନ୍ଦ ସମାଜର ବହିରଙ୍ଗକୁ ଭାଙ୍ଗି ନୂଆ ରୂପରେ ଗଢ଼ି ପାରନ୍ତି । ମାତ୍ର ସମାଜ ଜୀବନର ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଚରିତ୍ର କିମ୍ବା ମାନସିକତାକୁ ନୂଆ ଛାଞ୍ଚରେ ଢ଼ାଳିବା କାମ ହେଉଛି, ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ସାହିତ୍ୟିକଙ୍କର । ବ୍ୟକ୍ତି ସତ୍ତା ସହିତ ସାମାଜିକ ସଂପର୍କର ରୂପାୟନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେମାନେ ହିଁ ହେଉଛନ୍ତି, ଏକମାତ୍ର ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ମାଧ୍ୟମ ଏବଂ ସେଇମାନଙ୍କର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ରୂପାୟନରେ ସମାଜର ଭୂମିକା ହେଉଛି ଅପରିସୀମ । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର ବୃନ୍ଦ ନିଜର ଏହି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଦାୟିତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସତର୍କ । ଊନବିଂଶ ଶତକର ଅଷ୍ଟମ ଦଶକରୁ, ଏ ଦେଶରେ ପ୍ରଥମେ ଯେତେବେଳେ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିର ଶୁଭ ମାଙ୍ଗଳିକ ଧ୍ୱନିତ ହୋଇ ଉଠିଲା, ସେଇ ମୁହୂର୍ତ୍ତରୁ ସେମାନେ ନିଜର ଦାୟିତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ଅବହିତ ହୋଇଗଲେ । ସମାଜ ଜୀବନର ଦୋଷ ତ୍ରୁଟି, ମହନୀୟତା, ଉଦାରତା, ଛଳନା ଭଣ୍ଡାମି-ପ୍ରତ୍ୟେକ ଗତି ଓ ପ୍ରବୃତ୍ତିକୁ ସେମାନେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରି ତାହାର ନିଷ୍କର୍ଷକୁ ପରିବେଷଣ କଲେ ନାଟକା କାରରେ । ସାମାଜିକ, ଆର୍ଥିକ ଏବଂ ସାଂସ୍କୃତିକ ସତ୍ତା ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ତାହା ଚିରକାଳୀନ । ସମାଜରେ ସ୍ଥିତିଶୀଳ ଏବଂ ପ୍ରଗତିବାଦୀ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ବିବର୍ତ୍ତନ, ଯୁଗ ଭେଦରେ ସମାଜ ଚିତ୍ରର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏସବୁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସ୍ୱାଭାବିକ । ସାହିତ୍ୟ ସମାଜ ସମ୍ପର୍କିତ ହୋଇଥିବାରୁ, ଏହାର ପ୍ରତିଛବି ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ସମାଜ ସତ୍ୟଭିତ୍ତିକ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଶିଳ୍ପକଳାର ସମସ୍ତ ବିଭାଗ ମଧ୍ୟରେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ । ଏହାଦ୍ୱାରା ସମାଜଜୀବନର ପ୍ରତ୍ୟେକ ସ୍ତରରୁ ସମସ୍ତ ପ୍ରକାରର ସତ୍ୟକୁ ଅନୁସନ୍ଧାନ କରି ତାହାର ମଞ୍ଚରୂପ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଥାଏ ।

ଢଣେ ଅଭିଜ୍ଞ ଚିକିତ୍ସକ ଭଳି ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ସମାଜର ମାନସିକତାକୁ ଟିକିନିଖି ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ନାଟ୍ୟକାର ତହିଁରୁ ପ୍ରକୃତ ସତ୍ୟର ସନ୍ଧାନ କରିଥାଆନ୍ତି । ସାମାଜିକ ଅଭିଜ୍ଞତା ଲବ୍‌ଧ ଫଳାଫଳ ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସୃଷ୍ଟିକୁ ସତ୍ୟର ଅଧିକ ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ କରିଦିଏ ତଥା ପରିମିତ ଶିଳ୍ପଜ୍ଞାନର ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ତୂଳିକା ସାହାଯ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ଉପଲବ୍‌ଧ ସତ୍ୟକୁ ଶାଶ୍ୱତ ରୂପବିଭବରେ ମଣ୍ଡିତ କରିଥାଆନ୍ତି । ଏ ଭଳି କର୍ମରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଶିଳ୍ପୀସତ୍ତା ଏବଂ ସାମାଜିକ ସତ୍ତା ମଧ୍ୟରେ ସାମାନ୍ୟତମ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମଧ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ନାହିଁ । ବରଂ ଉଭୟର ସମନ୍ୱୟରେ ଫୁଟି ଉଠେ ସୃଷ୍ଟି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ଲଳିତ କଳାବିଭବ । ସାମାଜିକ ନାଟକର ସାର୍ଥକତା ନିର୍ଭର କରେ, ମୁଖ୍ୟତଃ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମନର ବିଶେଷ ପ୍ରବଣତା ଜନିତ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ଯଥାର୍ଥ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଉପରେ ।

ଯୁଗୀୟ ଚେତନାର ସାର୍ଥକ ରୂପାୟନ ଘଟାଇ, ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ପ୍ରାଣବନ୍ତ କରିବାରେ ନାଟ୍ୟକାର ମାନଙ୍କର ଆନ୍ତରିକତାର ଅଭାବ କୌଣସିଠାରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇ ନାହିଁ । ସୁସ୍ଥ ସୁନ୍ଦର ସମାଜଗଠନର ଏକ ଉଦାର ପରିକଳ୍ପନା ଏହି ସବୁ ନାଟକ ରଚନା ପଛରେ ରହିଛି । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ବ୍ୟକ୍ତିଚେତନା ଏବଂ ସମାଜ ଚେତନା ମଧ୍ୟରେ ବିଶେଷ କୌଣସି ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ ନାହିଁ । ସମାଜ ଏବଂ ବ୍ୟକ୍ତି ଏ ଉଭୟ ସତ୍ତାର ସମନ୍ୱୟ ନୂତନ ସୃଜନଧର୍ମୀ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ପ୍ରଗତି ପରିଣାମକୁ ସମ୍ଭାବିତ କରିଥିବାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ତେଣୁ ଏଠାରେ ଆଦୌ ବିରଳ ନୁହେଁ । ଜଗନ୍ମୋହନଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଭିକାରୀ ଚରଣଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମସ୍ତ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ ନେଇ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି, ଯାହା ପଛରେ ରହିଛି ସେମାନଙ୍କର ସଂସ୍କାର ପ୍ରବଣତା । ଭକ୍ତି, କରୁଣା, ଆବେଗ ପ୍ରଭୃତି ଭାବତରଳ ମାନସିକତାକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଏହି ସମୟରେ ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା, ସମାଜ ଚେତନା–ତାହାରି ମଧ୍ୟଦେଇ ହିଁ ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଅବଶ୍ୟ ଏହି ଆଭିମୁଖ୍ୟ ବଦଳିଯାଇଛି ଏବଂ ସାମ୍ପ୍ରତିକ କାଳରେ ତ ମନମନ୍ଥନ ସାହାଯ୍ୟରେ ହିଁ ସମାଜ ଚେତନାର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯାଉଛି । ତେବେ ଗୋଟିଏ କଥାରେ କୁହାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ସମସାମୟିକ ସମାଜକୁ ଛାଡ଼ି, ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କୌଣସି କାଳରେ ଅନ୍ୟ ଅବଲମ୍ବନ ଲୋଡ଼ି ନାହିଁ । ସମାଜ ହିଁ କାଳେ କାଳେ ହୋଇଛି, ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଆଶ୍ରୟ ।

—୩—

ଅଧ୍ୟାତ୍ମଚେତନା ସମାଜ ଚେତନା ବହିର୍ଭୂତ କୌଣସି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପ୍ରବୃତ୍ତି ନୁହେଁ । ଧର୍ମ ହେଉଛି ସେହି ଶକ୍ତି, ଯାହା ସମାଜ ସଂସ୍ଥାକୁ କାଳକାଳଧରି ଧାରଣ କରି ଆସିଛି । ସମାଜକୁ ଦିଗ୍‌ଦର୍ଶନ ଦେଇଛି ଏବଂ କ୍ଷେତ୍ର ବିଶେଷରେ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ମଧ୍ୟ କରିଛି । ଯୁଗଭେଦରେ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ସାହିତ୍ୟ ଓ ସମାଜର ଆତ୍ମା ତଥା ଦେହ ମଧ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହେଉଥାଏ । ଆବେଗ ତରଳ ଓ ଧର୍ମପ୍ରାଣ ଓଡ଼ିଶାରେ ନାନାଧରଣର ଭକ୍ତିବାଦ ଏହି ଶତକର ଉତ୍କଳୀୟ ଐତିହ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ବିକଶିତ ହୋଇଛି । ବିଭିନ୍ନ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ସମ୍ପ୍ରଦାୟର ଭକ୍ତିତତ୍ତ୍ୱ ଏବଂ ଧାର୍ମିକ ସାଧନା ସାହିତ୍ୟକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଛି । ଶିକ୍ଷାର ସମୁଚିତ ପ୍ରସାର ପୂର୍ବରୁ ଗ୍ରାମକୈନ୍ଦ୍ରିକ ଭାବଧାରା ସମାଜର ନିୟନ୍ତା ହୋଇଥିବାରୁ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଏଠାରେ ଦୀର୍ଘକାଳ ଧରି ଅନୁଭୂତ ହୋଇଛି ଏବଂ ଧର୍ମନାମରେ ନାନା ପ୍ରକାର ଭଣ୍ଡାମି ମଧ୍ୟ ସମାଜଜୀବନକୁ ରୁଗ୍‌ଣ କରି ପକାଇଛି । ସେ କାଳର ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଗୋଷ୍ଠୀ ଏହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରତିବାଦ ତ ଜଣାଇଛନ୍ତି, ମାତ୍ର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ଏହାର କବଳରୁ ଆତ୍ମରକ୍ଷା କରିବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ସଫଳ ହୋଇ ପାରିନାହିଁ । ତେଣୁ 'ଧର୍ମର ଜୟ ଏବଂ ପାପର କ୍ଷୟ' ଶୀର୍ଷକ ଦର୍ଶନ ଦୀର୍ଘକାଳଧରି ଏଠାକାର ସ୍ରଷ୍ଟାମାନସକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଆସିଛି । ଏ ଦେଶର ସନାତନ ପୁରାଣ ଶାସ୍ତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ଚିନ୍ତାଧାରାଟି ଦୀର୍ଘକାଳରୁ ସ୍ଥାନ ପାଇଆସିଅଛି । ସେଠାରୁ ତାହା ଏ ଦେଶର ଅଜସ୍ର ଲୋକ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ନିଜର ସ୍ଥାନ କରି ନେଇଛି, ଯେଉଁଠୁ ପୁଣି କାଳକ୍ରମେ ଏହା ସେ ଯୁଗର ନାଟକମଧ୍ୟକୁ ଆସିଥିବାର ସମ୍ଭାବନା । ଊନବିଂଶଶତକର ଯେଉଁ ଦର୍ଶକ ସମାଜ, ସେମାନଙ୍କର ମନର ସକଳ ରସ ମଧ୍ୟରେ ସର୍ବାତିଶାୟୀ ଆଧିପତ୍ୟ ଥିଲା ଧର୍ମରସର । ତେଣୁ ସାମାଜିକ ଏବଂ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହି ଧର୍ମରସର ପ୍ରଭାବ ଅମୋଘ ଥିଲା ।

ଊନବିଂଶ ଶତକର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ ଏ ଦେଶରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶିକ୍ଷା ଓ ସଂସ୍କୃତିର ପ୍ରଚାର ସମ୍ଭବପର ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ଏଠାର ଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀ ତଥାପି ପରମ୍ପରାକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ବିସର୍ଜନ ଦେଇ ପାରିନଥିଲେ । ଫକୀରମୋହନ, ରାଧାନାଥ, ମଧୁସୂଦନ, ଗୌରିଶଙ୍କର ପ୍ରମୁଖ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜ୍ଞାନ ବିଜ୍ଞାନ ଚର୍ଚ୍ଚା ସହିତ ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟ ଅନୁଶୀଳନକୁ ନିଜର ପବିତ୍ର ଦାୟିତ୍ୱ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇଥିବାରୁ ପ୍ରାଚୀନ ସାହିତ୍ୟ ଓ ଜୀବନାଦର୍ଶ

ପ୍ରତି ସମାଜ ଜୀବନରେ ବିଚିତ୍ର ଶ୍ରଦ୍ଧାବୋଧ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ବିଶେଷ କରି ଏହି ସମୟର 'ଭାଷାବିଲୋପ ଆନ୍ଦୋଳନ' ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରନ୍ଥମାନଙ୍କର ପୁନରୁଦ୍ଧାର ନିମନ୍ତେ ସୁଯୋଗ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରୁ ତଥା ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳର 'ଇନ୍ଦ୍ରଧନୁ' 'ବିଜୁଳି'-ବିବାଦ ରୀତି-ସାହିତ୍ୟ ଅନୁଶୀଳନର ଏକ ଆବେଗ ପ୍ରବଣ ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି କରିବାରୁ, ପାରମ୍ପରିକ ଜୀବନାଦର୍ଶ ପ୍ରତି ମୋହ ବୃଦ୍ଧି ପାଇବା ସ୍ୱାଭାବିକ ।

ଧର୍ମ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଓଡ଼ିଶାର ଉଦାରତା ଏକ ଐତିହାସିକ ବ୍ୟାପାର । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଖ୍ରୀଷ୍ଟଧର୍ମ, ବ୍ରାହ୍ମଧର୍ମ ଏବଂ ମହିମାଧର୍ମ ପ୍ରଭୃତି କେତୋଟି ନୂତନ ଧର୍ମମତ ଓଡ଼ିଶାରେ ପ୍ରଚାରିତ ହୋଇଛି ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ଓଡ଼ିଆମାନେ ନିଜର ସନାତନ ଧର୍ମକୁ ହିଁ ଜୀବନର ବିଭିନ୍ନ ଉତ୍‌ଥାନ ପତନ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ବହନ କରି ଚାଲିଛନ୍ତି । ରାମଶଙ୍କର ବ୍ରାହ୍ମଧର୍ମର ଆଦର୍ଶକୁ ନିଜ ନାଟକରେ ଯେଉଁଭଳି ପ୍ରଚାର କରିଛନ୍ତି, ହିନ୍ଦୁଧର୍ମର ଉଦାରମତବାଦକୁ ମଧ ଠିକ୍ ସେହିଭଳି ଭାବରେ ସ୍ଥାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ସାର୍ବଜନୀନତା ଏବଂ ଉଦାର ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥା ସମ୍ପର୍କୀୟ ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତୀୟ ଆଦର୍ଶ ହିଁ ଏଥିରେ ସୁରକ୍ଷିତ ରହିଛି । ସହନଶୀଳତା ହୋଇଛି ଓଡ଼ିଆ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାର ମୂଳମନ୍ତ୍ର । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ ପ୍ରାଚୀନ ଐତିହ୍ୟ ଏବଂ ପୁରାଣ ସଂସ୍କୃତିକୁ ନୂତନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଚାର କରିବାର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପ୍ରବୃତ୍ତି ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବାର ଦେଖାଯାଇଛି । ଭାରତୀୟ ଆଦର୍ଶ ମଧରେ ଯାହା ଶୁଭ, ଧ୍ରୁବ ଏବଂ ସନାତନ– ତାହାପ୍ରତି ଏହି ସମୟରେ ସାଧାରଣ ଜନତାର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଏକ ସଂଘବଦ୍ଧ ଉଦ୍ୟମ ହୋଇଥିବାର ଜଣାଯାଏ । ମୋଟା ମୋଟି ଭାବରେ ତେଣୁ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟାଦର୍ଶରେ କରାଯାଇଥିଲେ ମଧ, ଏହାର ଅନ୍ତଃସ୍ୱରରେ ସନାତନ ଭାରତୀୟ ଜୀବନାଦର୍ଶର ସ୍ୱର ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ନୁହେଁ । କାବ୍ୟ, ନାଟକ, ଉପନ୍ୟାସ, ଗଳ୍ପ, ପ୍ରବନ୍ଧାଦିରେ ଏହାର ରୂପାୟନ ଏକ ପ୍ରମାଣସିଦ୍ଧ ବ୍ୟାପାର । ନୀତିମୟତାର ପ୍ରଚାର ହେଉଛି, ଏହାର ପ୍ରସୂତି ମାତ୍ର । ସମାଜ ସଂସ୍କାର ଶୁଦ୍ଧୀକରଣ ନିମନ୍ତେ ନୈତିକ ଆଦର୍ଶର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ସେ କାଳର ସାହିତ୍ୟକାର ମାନଙ୍କର ମୂଳଲକ୍ଷ୍ୟ ଥିଲା । ନାଟକ ତାହାର ବ୍ୟତିକ୍ରମ ହୋଇନାହିଁ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ପ୍ରଥମ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର ଜଗନ୍ମୋହନ ଲାଲଙ୍କ ନାଟକ ଦୁଇଟି ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଉ । 'ବାବାଜୀ' ନାଟକରେ ସେ ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଧର୍ମ ନାମରେ ଏ ଦେଶରେ ଯେଉଁ

ବ୍ୟଭିଚାର ଚାଲିଥିଲା, ତାହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଥିଲେ । ସେ କାଳରେ ଏହା କିଛି ସହଜ ବ୍ୟାପାର ନଥିଲା । ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ଈଶ୍ୱରଙ୍କର ପ୍ରତିନିଧି ରୂପେ ନାରକୀୟ ଲୀଳା ଚଳାଇ ଆସିଥିବା ଏହି ଧର୍ମଧ୍ୱଜୀଭଣ୍ଡମାନଙ୍କ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସେ ସ୍ୱର ଉଠାଇଥିଲେ, ଜଣେ ଆଦର୍ଶବାନ୍ ସାଧୁ ସାହାଯ୍ୟରେ । ଏଥିରୁ ତାଙ୍କର ଦୂର ଦୃଷ୍ଟିର ପରିଚୟ ମିଳେ । ନିଶା ସେବନ, ପରଦାରା ପ୍ରୀତି ବିଳାସମୟ ଜୀବନଯାପନ ବଦଳରେ ସଂଯମ, ସମ୍ବେଦନଶୀଳତା, ପରଦୁଃଖ କାତରତା ଏବଂ ସେବା ମନୋଭାବ ପ୍ରଭୃତି କିଭଳି ଯଥାର୍ଥ ସାଧୁର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେବା ଉଚିତ, ଏହା ସେ 'ବାବାଜୀ' ଦ୍ୱାରା ବୁଝାଇଥିଲେ । ସମାଜ ଜୀବନ ପାଇଁ ନୀତିମୟ ଆଦର୍ଶର ଭୂମିକାକୁ ସ୍ମରଣ ରଖି ସେ ଏହି ପଦକ୍ଷେପ ନେଇଥିବାର ବିଶ୍ୱାସ କରାଯାଇପାରେ । ସେମିତି 'ସତୀ' ନାଟକରେ ନୀତିହୀନତାର କରୁଣ ପରିଣାମ ଦର୍ଶାଇ ସେ ସାମାଜିକମାନଙ୍କୁ ଏ ସଂପର୍କରେ ସଚେତନ କରାଇ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହି ନାଟକର 'ବଳୀ ବାହାବଳେନ୍ଦ୍ରର ଅନ୍ତିମ ପରିଣାମ, ତାହାର ପରିବାରର ଦୁର୍ଗତି, ତଥା ରାଜ ପରିବାରର ଦୁଃସ୍ଥିତି ପ୍ରଭୃତି ଦର୍ଶାଇ ନାଟ୍ୟକାର ନୀତି ଏବଂ ଧର୍ମ ସପକ୍ଷରେ ପ୍ରଚାର କରିଛନ୍ତି । ସମାଜ ଜୀବନରୁ ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାରିତାର ବିଲୋପ ଘଟାଇ ଏହାକୁ ଅଧଃପତନରୁ ରକ୍ଷାକରିବାକୁ ହେଲେ, 'ଧର୍ମ' ବ୍ୟତୀତ ଯେ ଅନ୍ୟପନ୍ଥା ନାହିଁ, ନାଟ୍ୟକାର ଏହା ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିଲେ ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ଧର୍ମ ନାମରେ କୌଣସି ଭଣ୍ଡାମିକୁ ପ୍ରଶୟ ଦେବାକୁ ସେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନଥିଲେ । ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାର ଦୃଢ଼ ଭିତ୍ତି ଉପରେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ରହି ସେ ସଂସ୍କାର ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରିଥିଲେ । ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତା ସହିତ ଏ ଜାତିର ଦୀର୍ଘକାଳରୁ ଯେଉଁ ନିଗୂଢ଼ ସଂପର୍କ ରହିଛି, ତାହାହିଁ ତାହାର ପ୍ରଗତିର ପରିପନ୍ଥୀ ହୋଇପଡ଼ିଛି ବୋଲି ହେତୁବାଦୀମାନେ କହନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମତରେ ପ୍ରକୃତିର ରାଜ୍ୟ ଧର୍ମର ରାଜ୍ୟ ନୁହେଁ, ନୀତି ଅପେକ୍ଷା ଶକ୍ତିର ହିଁ ଏଠାରେ ଜୟ ଜୟକାର । ଯୋଗ୍ୟତମର ହିଁ ଏଠାରେ ବଞ୍ଚି ରହିବାର ଅଧିକାର ରହିଛି । ଏହାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର ନକରି କୁହାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ଜୀବନରେ ଏକ ଅଦୃଶ୍ୟ ଶକ୍ତିର ସ୍ଥିତି ଯେତେବେଳେ ଅବିସମ୍ବାଦିତ, ସେତେବେଳେ ଯୁଗଯୁଗର ସଂସ୍କାରକୁ ଗୋଟିଏ କଥାରେ ଏଡ଼ାଇ ଯିବା ସହଜ ସାଧ୍ୟ ନୁହେଁ । 'ଧର୍ମୋ ରକ୍ଷତି ଧାର୍ମିକମ୍'ର ଯେଉଁ ସନାତନ ଆଦର୍ଶ ଏ ଜାତିର ଧର୍ମ ମୂଳରେ ପ୍ରୋଥିତ, ତହିଁରୁ ମୁକ୍ତି ଲାଭ ଏତେ ସୁକର ନୁହେଁ । ତେଣୁ ଆମର ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ 'ଧର୍ମର ଜୟ'–

ଆଦର୍ଶ ହିଁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଲାଭ କରିଛି । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମ ଚାରି ଦଶକରେ ଏଥିନିମନ୍ତେ ପ୍ରଚୁର ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇଛି । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର କାଳୀଚରଣ, ପ୍ରମୁଖ ଏ ଦିଗରେ ନେତୃତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର, ସାଲବେଗ, ରଘୁଅରକ୍ଷିତ, ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ, ଦାସିଆ ବାଉରୀ, ଚଣ୍ଡାଳୁଣୀ, ଲକ୍ଷ୍ମୀ ପ୍ରଭୃତି ଅନେକ ପୌରାଣିକ, କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ଆଧାରିତ ନାଟକ ତ ଲେଖିଛନ୍ତି । କଳାପାହାଡ଼, କୋଣାର୍କ ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରୁ ମଧ୍ୟ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାକୁ ଦୂରେଇ ପାରିନାହାନ୍ତି । 'ଶ୍ରୀ ଲୋକନାଥ' ବସ୍ତୁତଃ ଏକ ସାମାଜିକ ନାଟକ ହୋଇଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା, ଏଥିରେ ଦେବମହିମା ବର୍ଣ୍ଣନା ନିମନ୍ତେ ଯେତିକି ଚିନ୍ତା କରାଯାଇଛି, ତାହା ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବେଶ୍ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ । ଉଭୟ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକୁ ଅନୁଶୀଳନ କଲେ, ଗୋଟିଏ ବିଷୟ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ଉଠେ । ତାହା ହେଉଛି ଉଭୟଙ୍କର ଅଧ୍ୟାତ୍ମବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ । ଜନ୍ମ ସୂତ୍ରରେ ସେମାନେ ତାହା ପାଇଥିଲେ, ତେଣୁ ସେମାନଙ୍କ ସୃଷ୍ଟିରୁ ଅଧ୍ୟାତ୍ମ-ଚେତନାକୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନକରି, ତାହାର ବିଚାର କରିବା, ଏକ ଅସମ୍ଭବ କଳ୍ପନା ମାତ୍ର ।

ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର, ଭଞ୍ଜକିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକ ଏବଂ ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ ପ୍ରମୁଖ, ଯେଉଁ ବିପୁଳ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିକଲେ, ହେତୁବାଦର ପ୍ରଭାବରେ ସେଠାରେ ଧର୍ମ, ଈଶ୍ୱର ବିଶ୍ୱାସର ଖୋଲା ଆଲୋଚନା କରାଗଲା ନାହିଁ ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ନାଟ୍ୟବସ୍ତୁର ପରିଣାମ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିପାରିଲା ନାହିଁ । ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ଓଡ଼ିଆ ସମାଜ ଓ ଜୀବନକୁ ଯେଉଁ ସଙ୍ଗଠନଶୀଳ ଗବେଷଣା ମଧ୍ୟକୁ ଟାଣି ନେଇଯାଉଥିଲା, ଜାତିର ସମାଜ ଜୀବନର ନୂତନ ପର୍ବରେ ଅର୍ଥାତ୍ ନବାୟତ ଧର୍ମଚେତନାରେ ତାହାର ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକଶିତ ରୂପ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇଥାଏ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଏହି ସର୍ବାଙ୍ଗୀନ ଧର୍ମ ଭିତ୍ତିକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟଠାରୁ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇ ପାରିନାହିଁ । ପ୍ରାକୃତିକ ଓ ବାସ୍ତବ ଅବସ୍ଥା ପରିବର୍ତ୍ତନ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସମାଜର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଓ ଅଭିପ୍ରାୟ ମଧ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଥାଏ । ଏହି ବୈଜ୍ଞାନିକ ନିୟମର ଅନୁଶୀଳନ ହିଁ ବିଂଶଶତକୀୟ ପ୍ରଥମାର୍ଦ୍ଧର ପ୍ରଗତିକୁ ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ ପରାଗତିରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ କରିଥିଲା । ସ୍ୱାଧୀନତା ଫଳରେ ସମାଜଜୀବନରେ ରାଜନୈତିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଯେଉଁ ରୂପ ଆମେ ଦେଖିଛୁଁ, ତାହାଠାରୁ ଅଧିକ ପ୍ରଖର ହୋଇ ଉଠୁଥିଲା, ପାରମ୍ପରିକ ଧର୍ମୀୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଅନନ୍ୟା ଭକ୍ତି ଓ ଅଭେଦ ଦୃଷ୍ଟି । ସାମ୍ପ୍ରଦାୟିକ ଭେଦ-ବୁଦ୍ଧି ଉତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ ଉନ୍ନତତର ମାର୍ଗ

ଅର୍ଥାତ୍ ବିଶୁଦ୍ଧ ଅଧ୍ୟାତ୍ମବାଦର ନିର୍ଦ୍ଦେଶିତ ପଥ ଦ୍ୱାରା ଭକ୍ତିବାଦ ଏଠାରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛି । ଗୋଟିଏ ସମୟରେ ଏହାହିଁ ପୌରାଣିକ ଲୀଳା ଏବଂ ଯାତ୍ରା ମଧ୍ୟଦେଇ ଜାତିର ରସ ପିପାସା ପରିତୃପ୍ତ କରିଥିଲା । ଏ ଦେଶର ଧର୍ମପ୍ରାଣ ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କର ସାମାଜିକ ରସଚୈତନ୍ୟ ବାସ୍ତବ ଭିତ୍ତିକ ନାଟ୍ୟରଚନାରେ ବା ନାଟକ ଦର୍ଶନରେ ମାନସିକ କ୍ଷୁଧାର ଚରମନିଷ୍ପତ୍ତି ଘଟାଇ ପାରିନଥିଲା । ତେଣୁ ଏ କାଳର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ କାରୁଣ୍ୟ ମିଶ୍ରିତ ଭକ୍ତି ପ୍ରଦର୍ଶନର ସୁଯୋଗକୁ କଦାପି ହାତଛଡ଼ା କରୁନଥିଲେ । ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷବାଦ ଅପେକ୍ଷା ଆଦର୍ଶବାଦକୁ ହିଁ ସେମାନେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉଥିବାର ଦେଖାଯାଉଛି । ସମାଜ ଏବଂ ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନର ସଂଘର୍ଷ ଏଠାରେ ଉଚ୍ଚତର ଆଦର୍ଶବାଦ ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ । ପ୍ରାଚ୍ୟ ଓ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାମାଜିକ ଜୀବନ ମଧ୍ୟରେ ଆଦର୍ଶର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ସାଧନ, ଧର୍ମଚିନ୍ତା ଦ୍ୱାରା ରସସୃଷ୍ଟି, ନୈତିକ ଏବଂ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଜୀବନର ଉତ୍କର୍ଷ ସାଧନ ଦ୍ୱାରା ହିଁ ଏ ସମୟର ନାଟ୍ୟକାରବୃନ୍ଦ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାର ଅନୁଶୀଳନ କରିଛନ୍ତି । ଦେଶର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଓ ମାନସିକ ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ମଧ୍ୟରେ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ସାମାଜିକ ମଣିଷର ଅନୁଭୂତିର ପ୍ରତୀକ ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ଫଳରେ ନାଟ୍ୟଚେତନା ଗଣରୁଚିର ଅନୁଯାୟୀ ହୋଇ ଉଠିଛି । ଏ ଯୁଗର ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟରେ ସାମାଜିକ କାରଣ ହେଉଛି 'ଆତ୍ମନିର୍ଲିପ୍ତ କାଳ' । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଭାଇଭାଉଜ' ନାଟକ । ଦରିଦ୍ର ଏକ ଚାଷୀ 'ମହୀପଧାନ'କୁ ମାଧ୍ୟମ କରି ନାଟ୍ୟକାର ଏଠାରେ ଐଶ୍ୱରିକ ଲୀଳାର ବିଚିତ୍ର ରୂପ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ଦୁଃଖ ଏବଂ କଷ୍ଟର ଦାବଦାହ ମଧ୍ୟରୁ ଅବଶେଷରେ ଯେଉଁ ମହୀପଧାନ ବାହାରି ଆସିଛି, ତାହାର ଜୀବନ ଶୁଦ୍ଧସୁବର୍ଣ୍ଣ ପରି ଝଲମଲ କରି ଉଠିଛି । ସାଂସାରିକ ଜୀବନରେ ଯେଉଁ ପୂର୍ଣ୍ଣତା ସେ ଲାଭ କରିଛି, ତାହା ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କର ଆଶୀର୍ବାଦରୁ ହିଁ ସମ୍ଭବପର ହୋଇଛି ଏବଂ ସେତକ ସେ ପାଇପାରିଛି ନିଜର ଆଦର୍ଶବାଦିତାରୁ ସତ୍ୟନିଷ୍ଠା ଏବଂ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ପରାୟଣତାର ପୁରସ୍କାର ସ୍ୱରୂପ । ଏହା ହିଁ ହେଉଛି ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାର ଆଧୁନିକ ରୂପ । ଅଧ୍ୟାତ୍ମବିଶ୍ୱାସର ଏହିରୂପ ଭଞ୍ଜ କିଶୋରଙ୍କର 'ବୈରାଗୀର ସଂସାର' 'ପହିଲିରଜ' 'ଅତିଥି' ଏବଂ ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କର 'ଫେରିଆ' ନଷ୍ଟଉର୍ବଶୀ', 'ଶଙ୍ଖାସିନ୍ଦୁର' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ଏହି ସମୟରେ ଧର୍ମବୋଧ ବିତର୍କିତ ହୋଇ ପଡ଼ିବାରୁ ଆମର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ Intellect ବା ବ୍ୟାବହାରିକ ବୋଧ ବିଚାର ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଣୋଦିତ

ହୋଇ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାର ଏହି ନୂତନ ରୂପଟିକୁ ସେମାନଙ୍କର ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ଦେଇଥିଲେ । ଶିକ୍ଷିତ ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କର ନୂତନ ଜୀବନାୟନ ଏବଂ ମୁକ୍ତମନର ସମୃଦ୍ଧିକୁ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏମାନେ ହିଁ ରୂପାୟିତ କରିଛନ୍ତି । ଜୀବନର ଉଚ୍ଚଆଦର୍ଶ ଏବଂ ଭାବୁକତାର ରସଚିତ୍ର ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉଛୁଁ, ଏହି ମାନଙ୍କର ସୃଷ୍ଟିରେ । ସେ ସମୟର ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କର କେବଳ ଚିତ୍ତୋତ୍କର୍ଷରେ ନୁହେଁ–ସେମାନଙ୍କର ଏକାନ୍ତ ବାସ୍ତବ ଜୀବନ, ଯେଉଁ ଜୀବନରେ ପ୍ରଗତିଶୀଳତା ନିକଟରେ ସଂସ୍କାରାନୁଗତ୍ୟ, ମୁକ୍ତବୁଦ୍ଧିର ସହିତ ଧର୍ମାନୁରାଗ, ସୂକ୍ଷ୍ମରୁଚି ସହିତ ସ୍ଥୂଳ ବୁଦ୍ଧିର ସମନ୍ୱୟ–ସେଇ ବୃହତ୍ତର ଅନ୍ତର୍ଜୀବନର ବିଚିତ୍ର ଇତିହାସ ଏ କାଳର ନାଟକରେ ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି । ଏ କାଳର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଓଡ଼ିଆ ଜୀବନର ପ୍ରାଣକେନ୍ଦ୍ର ସହିତ ଘନିଷ୍ଠ ଭାବରେ ପରିଚିତ ଥିଲେ, ତେଣୁ ସାମୂହିକ ଭାବେ ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କର ଧର୍ମ ବିଶ୍ୱାସ ଏବଂ ଅଧ୍ୟାତ୍ମବୋଧକୁ ହିଁ ସେମାନେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇଥିଲେ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ଅବଗୁଣ୍ଠନ ଦ୍ୱାରା ବ୍ୟକ୍ତିସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟର ପ୍ରଭାବରେ ମୁଖର ନାରୀକୁ ପୁନର୍ବାର ଗୃହଲକ୍ଷ୍ମୀର ଆସନରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରାଇବା (ଘରସଂସାର, ବିଷପୀୟୁଷ, ମାତୃମଙ୍ଗଳ କେନ୍ଦ୍ର) କିମ୍ବା ଯୌଥପରିବାର ପ୍ରଥାର ପୁନରୁଜ୍ଜୀବନ ସାଧନ (ମାଣିକଯୋଡ଼ି, ଅତିଥି, ମୂଲିଆ, ଶଙ୍ଖା ସିନ୍ଦୂର) ଦ୍ୱାରା, ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ 'ଅଧ୍ୟାତ୍ମବାଦ ଦ୍ୱାରା ହିଁ ପରିଚାଳିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ପରିଣାମରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଭାବଗତ ମତବାଦ ଏବଂ ଦର୍ଶନ ପ୍ରତି ସାମାଜିକ ଅଶ୍ରଦ୍ଧା ଏବଂ ପ୍ରତିବାଦ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ପାରିବ ବୋଲି ଏମାନେ ଦୃଢ଼ ବିଶ୍ୱାସ କରିଛନ୍ତି । ଭକ୍ତିରସ ହେଉଛି ଏକ ଐତିହ୍ୟଗତ ସଂସ୍କାର ଏବଂ ତାହା ଜାତୀୟ ଅନୁଭୂତିର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ । ରେନେସାଂ ପ୍ରଭାବରେ ଯୁକ୍ତିବାଦ ଏବଂ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଚେତନାର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଜାତୀୟ ଜୀବନର ତଥା ସମାଜମନର ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତ ଅଧ୍ୟାତ୍ମ–ଧାରାଟିକୁ ଯଦି ବା ଶୁଷ୍କ କରିପାରିନାହିଁ, ଆଲୋଚ୍ୟକାଳର ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଭୂମିକାକୁ ଏ ଦିଗରେ ଆଦୌ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ । ଜାତୀୟ ଜୀବନ ଗଢ଼ି ଉଠେ ଧର୍ମକୁ ଅବଲମ୍ବନ କରି । ସେଇ ସୂତ୍ରକୁ ଅବଲମ୍ବନ କରି ପୁଣି ନାଟ୍ୟକଳାର ପ୍ରସାର । ଅନେକ ସମୟରେ ସ୍ଥୂଳଦୃଷ୍ଟିରେ ଯଦିଓ ତାହା ସମସ୍ତଙ୍କର ବୋଧଗମ୍ୟ ହୁଏ ନାହିଁ, ମାତ୍ର ଟିକିଏ ତଳେଇ କରି ନିରୀକ୍ଷଣ କଲେ, ସେଇ ସୂକ୍ଷ୍ମ ସୂତ୍ରଟି ସହଜରେ ଦୃଷ୍ଟି ଗୋଚର ହୋଇଥାଏ । ଆଲୋଚ୍ୟକାଳରେ ଯେଉଁସବୁ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଛି,

ତାହାର ଅନ୍ତଃସ୍ରୋତରେ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାର ପାରମ୍ପରିକ ନୀତିବୋଧର ପ୍ରଭାବକୁ ତେଣୁ ଅନାୟାସରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇ ପାରିବ ବୋଲି ଆମର ଦୃଢ଼ ବିଶ୍ୱାସ ।

ଏହାପରେ ଆମେ ଷାଠିଏ ଦଶକରେ ଅଧ୍ୟାତ୍ମବାଦର ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କଲେ ଦେଖିବାକୁ ପାଇବା ଯେ, ଏଥିରେ ଈଶ୍ୱରଙ୍କର ସ୍ଥିତିକୁ ସନ୍ଦେହ କରାଯାଇଛି । ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର, ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟି କୋଣର ଉନ୍ମେଷ ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତାର ଦୃଢ଼ବିଶ୍ୱାସ ଘଟାଇ, ଏକ ନେତିଧର୍ମୀ ସଂଶୟବାଦ ନିମନ୍ତେ ପଥ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଦେଇଛି । ତେବେ ଏସବୁ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି, କେବଳ ଆଜିର ମଣିଷର ଚିନ୍ତାର ବହିରଙ୍ଗରେ । ଅନ୍ତର୍ଜଗତ ତା'ର ଏବେ ମଧ ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିରୀଶ୍ୱରବାଦୀ ହୋଇପାରିନାହିଁ । ଜୀବନକୁ ତେଣୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ଏକ Biological necessity' ବୋଲି କହି ଲଘୁଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କରିବାର ସମୟ ଏବେ ମଧ ଆସି ନାହିଁ । ଜୀବନ ଏଠାରେ ପବିତ୍ର, ଶାଶ୍ୱତ, ଏବଂ ବିଶ୍ୱସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କର ଅମୃତମୟ ଦାନ । ମୃତ୍ୟୁ ଜୀବନର ଶେଷ ପରିଣତି–ଶ୍ୟାମ ତୁଲ୍ୟ ବରେଣ୍ୟ ତଥାପି ହେତୁବାଦ ପ୍ରଭାବଜ ସଂଶୟବାଦ ଆଜିର ସାହିତ୍ୟିକକୁ ଦୋଳାଚଳଚିତ୍ତ କରୁଥିବାରୁ ନାଟକରେ ତାହାର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏ କାଳର ଓଡ଼ିଶାର ନାଟ୍ୟକାର ମାନେ ଅବଶ୍ୟ ନିତ୍‌ସେଙ୍କ ଭଳି 'ଈଶ୍ୱର ମୃତ' ବୋଲି ସ୍ପଷ୍ଟ ଘୋଷଣା କରିବାକୁ ସାହସ କରିପାରି ନାହାନ୍ତି । ତଥାପି ସେଇ ସନ୍ଦେହ ଏବଂ ଅବିଶ୍ୱାସ ହିଁ ସେମାନଙ୍କର ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରୁଛି । ଏକାଳର ଯୁକ୍ତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କୁ ଉଦାହରଣ ରୂପେ ନିଆଯାଉ । ତାଙ୍କ ନାଟକର ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ର 'ସରୋଜ' କହୁଛି, 'ଭଗବାନ୍‌କୁ ବିଶ୍ୱାସ କରେନା–ତଥାପି ତାଙ୍କୁ ଡାକେ । (ଅଟକିଯାଇ) ଅବିଶ୍ୱାସ ବି କରେନା' (ମହାସମୁଦ୍ର: ପୃ:୧୦) ବିଶ୍ୱାସ–ଅବିଶ୍ୱାସର ଦୋଳନ ମଧ୍ୟରେ ଏ ଯେଉଁ ଚରିତ୍ର, ଯାହାକୁ ଆମେ ସମସାମୟିକ ଯୁବସମାଜର ପ୍ରତିନିଧି ସ୍ୱରୂପ ଗ୍ରହଣ କରିପାରୁ–ତାହାର ବହିରଙ୍ଗଟି ମାତ୍ର ସାଗରପାରିର–ମାତ୍ର ଅନ୍ତଃସତ୍ତା ଭାରତୀୟ ଅଧ୍ୟାତ୍ମବାଦ ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ । ତେଣୁ ତ ଦ୍ୱିତୀୟ ଚିନ୍ତାରେ ସେ ଘୋଷଣା କରୁଛି, ଭଗବାନଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ତାହାର ଆସ୍ଥା ବିଷୟଟି । ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କର ସର୍ବାଧୁନିକ ନାଟକ 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' ନାଟକ ବିଷୟରେ ଏଠାରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇ ପାରେ । ଏହାର ଛ'ଟି ଯାକ ଚରିତ୍ର 'ଫ୍ରିକଣ୍ଡିସବ୍' ସମ୍ପର୍କରେ ଉଚ୍ଛଳ । ମାତ୍ର ପୂର୍ବଭଳି କୁହାଯାଇପାରେ ଏମାନେ ବିଦେଶୀ କେବଳ ବହିରଙ୍ଗରେ, ଅନ୍ତର

କିନ୍ତୁ ପୂରା ଦେଶୀ ଉପାଦାନରେ ଗଢ଼ା । ତେଣୁ ତ ସଂଗ୍ରାମ ଯେତେବେଳେ, ବେବୀକୁ ପରିବାର ଭାଙ୍ଗିଦେଇ ତା'ସହିତ ବାହାରି ପଡ଼ିବାକୁ ପ୍ରବର୍ତ୍ତାଏ, ବେବୀ ପଛାଇଯାଏ । ପରମ୍ପରାର ମୋହ ଭାଙ୍ଗିବା ଏତେ ସହଜ ନୁହେଁ ବୋଲି ନାଟ୍ୟକାର ତାକୁ ସାରାଜୀବନ ଅନୁତାପ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଛାଡ଼ିଦିଅନ୍ତି । ପ୍ରେମ ଏବଂ କାମ, ସତ୍ତ୍ୱ ଆଉ ତମ-ଏ ଦୁଇ ପ୍ରବୃତ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ଏଠାରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଇ କାମ ଉପରେ ପ୍ରେମର, ତମ ଉପରେ ସତ୍ତ୍ୱର ବିଜୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରାଯାଇ ହିଁ ନାଟକଟିକୁ ଶେଷ କରାଯାଇଛି । ତେଣୁ ଏହି ନାଟକ ପରମ୍ପରା ମୁକ୍ତ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରୁନାହିଁ । ସେମିତି ତାଙ୍କର 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ' ନାଟକ । ଏଠି ମଧ୍ୟ ସେଇଭଳି ପରମ୍ପରା ତଥା ପ୍ରଗତି ମଧ୍ୟରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଇ ଶେଷରେ ପରମ୍ପରାର ବିଜୟ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ନିର୍ମଳା ଏବଂ ବିମଳ ପରମ୍ପରାର ଲକ୍ଷ୍ମଣଗାର ଡେଇଁ ପାରି ନଥିଲେ । ତାଙ୍କର ପରବର୍ତ୍ତୀ ପୀଢ଼ି ସନାତନ ଏବଂ ସୁଚେତା–"ସେମାନେ ବି ପାରିବେ ନାହିଁ । ସମସ୍ତଙ୍କର ସେଇ ଅବସ୍ଥା ହେବ । ଏମିତି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱରେ ପଡ଼ି ସେମାନେ ବି ତାଙ୍କ ପିଲାଙ୍କୁ ଦେଖି ନିଜ ଅତୀତ କଥା ମନେ ପକାଇବେ ।" ଏହାହିଁ ହେଉଛି ଆଜିର ମଣିଷ ସମାଜର ସ୍ଥିତି । ତେବେ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ପୀଢ଼ିର ମୁଖପାତ୍ର ରୂପେ ନାଟ୍ୟକାର 'ସନାତନ' ନାମଧେୟ ଚରିତ୍ରଟିଏ ଗଢ଼ିଥିବା ପାରମ୍ପରିକତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏଥିରେ ଭାରତୀୟ ଦର୍ଶନରେ 'ମାନବାତ୍ମାର' ଶାଶ୍ୱତ୍ୱ ସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ହିଁ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି । 'କ୍ଳାନ୍ତ ପ୍ରଜାପତି' ନାଟକର ଦକ୍ଷିଣାବର୍ତ୍ତ ଶଙ୍ଖ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଏବଂ ଅନୁପମର ସଂଳାପରେ 'ସେଇ ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି...ଭାଙ୍ଗିଯାଇଥିବା ମୂଲ୍ୟବୋଧର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଇଁ ସ୍ମୃତିର ଚେତନାରେ ସେଇ ଧ୍ୱନି କ୍ଳାନ୍ତି ଭିତରେ ଜୀବନ ପାଇଁ... ଅସହାୟତା ଭିତରେ ଆଲୋକର ସନ୍ଧାନ ପାଇଁ...ସେହି 'ଶଙ୍ଖନାଦ' ଶେଷ ସଂଗ୍ରାମ–ପ୍ରଭୃତି ମାଧ୍ୟମରେ ପରମ୍ପରାର ଆବାହନ କରାଯାଇ ଥିବାର ସ୍ପଷ୍ଟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । 'ବିତର୍କିତ ଅପରାହ୍ନ'ର ସର୍ବାଧୁନିକ ମଡ୍ (Mod) ଚରିତ୍ର 'ବୁଲବୁଲ୍' ଆଚରଣରେ, ଏବଂ କାର୍ଯ୍ୟରେ–ପରମ୍ପରା ପ୍ରତି ଖୋଲା ବିଦ୍ରୋହ–ଏସବୁ ତଳେ 'ତା' ପାଇଁ ଘର ଓ ଶ୍ମଶାନ ଉଭୟ ସମାନ । ସେ ଶିବଙ୍କପରି ମୁକ୍ତ । ତେଣୁ ତା'ର କାର୍ଯ୍ୟରେ, ବାକ୍ୟରେ ଓ ଅନୁଭୂତିରେ ଗଭୀର ସତ୍ୟନିଷ୍ଠତା ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ।' ଆହୁରି ପୁଣି ତା'ର ମୁକ୍ତ ମନରେ ଏକ ପାରମ୍ପରିକ ସାମାଜିକ ଜୀବନ ପାଇଁ ବ୍ୟାକୁଳ ପ୍ରତ୍ୟାଶା ଏବଂ ତେଣୁ ଯଥାର୍ଥରେ 'ବିତର୍କିତ ଅପରାହ୍ନକୁ' ଏକ

'Morality play' ନାମରେ ଚିହ୍ନିତ କରାଯାଇ ଏଥିରେ 'ଗଭୀରତର ଜୀବନର ସ୍ଥିତିର ଇଙ୍ଗିତ ନିହିତ ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି । ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିରେ ଦୁଇଟି ବିପରୀତମୁଖୀ ଚେତନାର ଫଲ୍‌ଗୁଧାରା ବିପୁଳ ବେଗରେ ପ୍ରବାହିତ । ଆଧୁନିକ ସୂଚିତ ମୁକ୍ତ ଅବସ୍ଥା, ଏହାର ବହିରଙ୍ଗକୁ ପ୍ଳାବିତ କରି, ପ୍ରବହମାନ ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ଏହାର ଅନ୍ତଃସ୍ୱରରେ ପାରମ୍ପରିକ ନୀତିମୟତାର ଯେଉଁ ଆବେଗୋଚ୍ଛଳ ସ୍ରୋତଟି ପ୍ରବାହିତ, ତାହାକୁ ଏକ ସନାତନ ଐତିହ୍ୟ ଏବଂ ପ୍ରାଚୀନ ସଂସ୍କୃତିର ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ ଫଳଶ୍ରୁତି ବୋଲି ସ୍ୱୀକାର ନକରି ଉପାୟ ନାହିଁ । ଯୁଗ ଯୁଗର ସଂସ୍କାର, ପରମ୍ପରାର ଦୃଢ଼ ଗଣ୍ଡି ମଧ୍ୟରୁ ମୁକ୍ତିଲାଭ ଏତେ ସହଜ କଥା ନୁହେଁ । ମନୋରଞ୍ଜନ ମଧ୍ୟ ତାହା ପାରିନାହାନ୍ତି । ଏହି ସମୟର ଅନ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ମଧ୍ୟ ନିଜ ସୃଷ୍ଟିରେ ଏହି ରୀତିଟିକୁ ହିଁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଅଧ୍ୟାତ୍ମଚେତନା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଏକ ସାର୍ବିକ ଆଲୋଚନାରୁ ଏହା ହିଁ ପ୍ରମାଣ କରାଯାଇ ପାରିବ ଯେ, ସୃଷ୍ଟି ଲଗ୍ନରୁ ହିଁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଅଧ୍ୟାତ୍ମବାଦର ଅନ୍ତଃପ୍ରେରଣାରେ ପରିପୁଷ୍ଟ ତଥା ଲାଳିତ । ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ସନାତନ ଭାରତୀୟ ମାନସିକତାରେ ପରାବିଦ୍ୟାର ନିର୍ବାପିତ ଦୀପ ପ୍ରଜ୍ୱଳିତ କରି ପ୍ରାଚୀନ ଯୁଗର ଅଧ୍ୟାତ୍ମ ଚେତନାକୁ ଫେରାଇ ଆଣି ତାରି ଭିତରେ ନୂଆ କରି ଆତ୍ମ ଦର୍ଶନ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ ହୋଇଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ । ହିନ୍ଦୁ ଧର୍ମର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ରୂପ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଡ଼ବାଦର ବିଷମୟ ଫଳକୁ ପର୍ଯ୍ୟୁଦସ୍ତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଏହି ସମୟର ନାଟ୍ୟକାର ମାନଙ୍କର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ । ସମାଜ ସଂସ୍କାରର ପ୍ରୟୋଜନୀୟତା ବିଷୟରେ ସେମାନେ ମନୁଙ୍କର ବିଧାନକୁ ହିଁ ସାମାଜିକ ବିଧାନର ଶ୍ରେଷ୍ଠତ୍ୱ ଅର୍ପଣ କରିଛନ୍ତି ।

ଦ୍ୱିତୀୟ ଏବଂ ତୃତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଭକ୍ତି, ବିଶ୍ୱାସ ଏବଂ ହୃଦୟ ପ୍ରଧାନ ଜୀବନାତ୍ମଦର୍ଶ – ନୂତନ ଧ୍ୟାତ୍ମିକବୋଧ ସୃଷ୍ଟି କରି ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ବିଶେଷ ଗତି ସୃଷ୍ଟି କରିବା ନିମନ୍ତେ ଅଭିପ୍ରେତ ହେଲା । ସାମାଜିକ ଜୀବନର ରୀତିନୀତି, ଶିଳ୍ପ, କଳା ମଧ୍ୟରୁ ପାରିବାରିକ ଜୀବନର ମହିମମୟ ଆଦର୍ଶର ପରିକଳ୍ପନା–ଏ କାଳର ନାଟ୍ୟକାର ମାନଙ୍କର ଏକ ଅଭିନବ ଉଦ୍ୟମ । ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଏହି ଚେତନା ସ୍ରୋତ ନାଟକର ବହିରଙ୍ଗରେ ଅବଶ୍ୟ ନୁହେଁ, ତେବେ ଅନ୍ତଃସଲିଳ, ଫଲ୍‌ଗୁତୁଲ୍ୟ ଏହା ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ରୋତକୁ ପୁଷ୍ଟ କରି ପ୍ରବାହିତ ।

ଅଧ୍ୟାତ୍ମ ଚେତନା ସମାଜ ଜୀବନର ଏକ ବିଶେଷ ଆଭିମୁଖ୍ୟ, ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦିଗ, ଜୀବନ ଯାତ୍ରାର ଏକ ସୂଚିତ ଭଙ୍ଗି ହୋଇଥିବାରୁ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଚେତନା ଭଳି ଏହା ତାହାର ଏକ ଅଙ୍ଗ ମାତ୍ର । ଏହାହିଁ ସମାଜ ଜୀବନକୁ ଜଟିଳତା ମୁକ୍ତ, ଶୁଦ୍ଧ ଏବଂ ସ୍ୱଚ୍ଛ କରି ରଖେ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହାର ସ୍ଥିତି ଆମୂଳ ଦୃଢ଼ ରହିଛି ଏବଂ ଅନ୍ୟତ୍ର ଦର୍ଶକ ମାନସର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ-ପ୍ରବୃତ୍ତି ହିଁ ଏ ଦିଗରେ ସହାୟକ ହୋଇଛି । ନାଟକ ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ ବା ସାମାଜିକ ଯାହା ହେଉନା କାହିଁକି-ଏହାରି ସାହାଯ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହାର ଅମୋଘ ପ୍ରଭାବକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇ ନପାରେ । ସମ୍ପ୍ରତି ଏହାର ପ୍ରକାଶରେ ପ୍ରକାର ଭେଦ ଘଟିଛି ମାତ୍ର ।

-୪-

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଜାତୀୟ-ବାଦୀ ଚେତନାର ଧାରା ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା ପୂର୍ବରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବରେ କହି ରଖିବା ଆବଶ୍ୟକ ଯେ, ସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଜାତୀୟ ମନର ପ୍ରତିଫଳନକୁ ବିଶେଷ ମୂଲ୍ୟ ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନାଟକ, ପ୍ରହସନ ଗୁଡ଼ିକରେ ଆମେ ଏଇ ଜାତୀୟ ପ୍ରତିଫଳନର ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା କୈନ୍ଦ୍ରିକ ବ୍ୟାପାକ ଭୂମିକାର ପରିଚୟ ପାଉଁ । ଉକ୍ତ ପ୍ରଚାର ପରାୟଣତା ତେଣୁ ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହି ସମସ୍ତ ନାଟକର ପ୍ରାଣ ମୂଳରେ କୈନ୍ଦ୍ରିୟ ଶକ୍ତି ରୂପରେ କାମ କରିଯାଇଛି । ରାମଶଙ୍କରଙ୍କର 'କଳିକାଳ', 'ବିଷମୋଦକ', 'ଯୁଗଧର୍ମ', କିମ୍ବା ଭିକାରୀ ଚରଣଙ୍କର 'ସଂସାର ଚିତ୍ର', 'ଯୌତୁକ', 'ନିରୂପମା' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରୁ ଏହାର ପରିଚୟ ମିଳିବ ।

ଜାତୀୟ ଚେତନା ସହିତ ରାଜନୀତିର ଗୂଢ଼ ସମ୍ପର୍କ ଏକ ପ୍ରମାଣ ସିଦ୍ଧ ବ୍ୟାପାର । ଓଡ଼ିଆମାନେ ଗତ ଶତକର ବିଦେଶୀ ରାଜନୀତି ସହିତ ପ୍ରାୟ ସଂପୃକ୍ତ ନଥିଲେ । ଊନବିଂଶ ଶତକରେ ଯେଉଁ ଇଂରାଜୀ ଶିକ୍ଷା ଏ ଦେଶରେ ବ୍ୟାପକ ଭାବରେ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଥିଲା, ତାହାର ସୁଯୋଗ ଓଡ଼ିଆ ମାନଙ୍କୁ ମିଳିଲା ଊନବିଂଶ ଶତକର ଶେଷ ଭାଗରେ । ତେଣୁ ଯେଉଁ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀ-ପ୍ରତିବାଦ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ଉତ୍ସଥିଲେ, ଊନବିଂଶ ଶତକର ଶେଷ ପାଦ ପୂର୍ବରୁ ଓଡ଼ିଶାରେ ସେମାନଙ୍କର ଦର୍ଶନ ମିଳି ନଥିଲା । ଦୀର୍ଘକାଳର ପରାଧୀନତା ଓଡ଼ିଆ ମାନଙ୍କର ମେରୁଦଣ୍ଡକୁ ଦୁର୍ବଳ କରି ଦେଇଥିଲା ଏବଂ

ସେମାନେ ପୁରୁଷକାର ବଦଳରେ ଭାଗ୍ୟ ଏବଂ ଭବିତବ୍ୟକୁ ସମ୍ୱଳ କରି କୌଣସି ମତେ ଜୀବନ କଟାଉ ଥିଲେ । ତଥାପି ୧୮୧୭ ମସିହାରେ ଶାସକ ସମ୍ପ୍ରଦାୟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯେଉଁ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରାଯାଇଥିଲା, ତାହାକୁ ବ୍ୟକ୍ତି ବିଶେଷର ଦୁଃସାହସ ନାମରେ ଚାପି ଦିଆଗଲା । ତେଣୁ ବଙ୍ଗ ଦେଶରେ ଊନବିଂଶ ଶତକ ବେଳକୁ ଯେଉଁ ବଳିଷ୍ଠ ଜାତୀୟ ଚେତନାର ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକାଶ ହୋଇ ସାରିଥିଲା, ବିଶେଷ କରି 'ହିନ୍ଦୁମେଳା' ଭଳି ନିରୀହ ଧର୍ମୀୟ ଅନୁଷ୍ଠାନ ମାନ, ସେ ଦେଶର ଜନତାକୁ ଗୋଟିଏ ପତାକା ତଳେ ଏକତ୍ରିତ କରିବାର ଯେଉଁ ବିରାଟ ସୁଯୋଗ ଦେଇଥିଲା, ସେ କାଳରେ ଓଡ଼ିଆ ମାନଙ୍କ ପାଇଁ ତାହା କଳ୍ପନାର ବସ୍ତୁ ସୁଦ୍ଧା ନଥିଲା । ସେ ଦେଶର ଦ୍ୱାରକାନାଥ ଠାକୁର, ରାମ ଗୋପାଳ ଘୋଷ, ରାଧାକାନ୍ତ ଦେବ ପ୍ରମୁଖ ବିଭିନ୍ନ ଅନୁଷ୍ଠାନ ସାହାଯ୍ୟରେ ବଙ୍ଗୀୟ ମାନଙ୍କୁ ଏକତାର ସୂତ୍ରରେ ବାନ୍ଧିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କରିଥିଲେ । ସର୍ବୋପରି ଥିଲେ–ରାମମୋହନ ରାୟ, ବିଦ୍ୟାସାଗର ଏବଂ ବିବେକାନନ୍ଦଙ୍କ ଭଳି ଯୁଗନ୍ଧର ଚିନ୍ତାନାୟକ ବୃନ୍ଦ ଯେଉଁମାନେ ଜାତୀୟତାର ଉନ୍ମେଷ ନିମନ୍ତେ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ଉଦ୍ୟମ ଚଳାଇ ଯାଇଥିଲେ, ଶାସନର ପ୍ରକାଶ୍ୟ ସମର୍ଥନରେ ହିଁ ଏମାନେ ଏ ଦିଗରେ କାର୍ଯ୍ୟ କରୁଥିଲେ । ଓଡ଼ିଆମାନେ ସେତେବେଳେ ଏ ସୁଯୋଗ ବା ପାଆନ୍ତେ କେଉଁଠୁ ? ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମ ପାଦରେ ହିଁ ମଧୁସୂଦନ ପ୍ରଥମେ ଓଡ଼ିଆ ମାନଙ୍କୁ ସଙ୍ଗଠିତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରିଥିଲେ–'ଉତ୍କଳ ସମ୍ମିଳନୀ' ମାଧ୍ୟମରେ । ସେତେଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଜାତୀୟତାର ନିଷ୍କ୍ରିୟ ରୂପଟିକୁ ହିଁ ଏଠାକାର ସମାଜ ଜୀବନ ତଥା ସାହିତ୍ୟରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ ।

ଇତିମଧ୍ୟରେ କଂଗ୍ରେସ (୧୮୮୫) ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା, ବିଦ୍ରୋହ ଭାବନାରୁ ଭାରତୀୟ ମାନଙ୍କର ମନକୁ କେନ୍ଦ୍ରଚ୍ୟୁତ କରି ଆଣି ଇଂରେଜ ମାନଙ୍କର ଆନୁକୂଲ୍ୟରେ ତାହାକୁ ପରିଚାଳନା କରିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ନେଇ । ଦେଶର ଅର୍ଥନୀତି ଏଇ ସମୟକୁ ଦାରୁଣ ବିପର୍ଯ୍ୟୟର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇଥିଲା । ତଥାପି ଭାରତୀୟମାନେ ଏଥିରେ ଦବି ନଯାଇ, ବ୍ରିଟିଶ ଶକ୍ତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ଐକ୍ୟବଦ୍ଧ ହେବା ନିମନ୍ତେ ବଦ୍ଧପରିକର ହେଲେ । ସମଗ୍ର ଦେଶରେ ଏଥି ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ରାଜନୈତିକ ସଙ୍ଗଠନ ମାନ ଗଢ଼ି ଉଠିଲା, ସରକାର ସେ ଗୁଡ଼ିକୁ ନିଷ୍ଠୁର ଭାବରେ ଦମନ କରିବାରୁ ରାଜନୈତିକ ଚେତନା ପ୍ରକାଶ୍ୟ ବିରୋଧିତା ବାଟଦେଇ ଉଗ୍ର ଜାତୀୟତା ବୋଧରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହେଲା ।

ଆତ୍ମଶକ୍ତି ଓ ସ୍ୱାବଲମ୍ବନର ଭିତ୍ତିରେ ଭାରତୀୟ ମାନସ ଶୃଙ୍ଖଳ ମୋଚନର ବିପ୍ଳବରେ ଏବଂ ଅମଲାତନ୍ତ୍ରର ବିରୁଦ୍ଧରେ ମୁକ୍ତି କାମନାରେ ମୁଖର ହେଲା, ମହାତ୍ମାଗାନ୍ଧୀଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ । ତେବେ ପୂର୍ବରୁ କୁହାଯାଇଛି ଯେ, ଓଡ଼ିଆ ମାନଙ୍କୁ ନେତୃତ୍ୱ ଦେଇ ଜାତୀୟ ଜୀବନର ଖରସ୍ରୋତରେ ମିଶାଇଦେବା ନିମନ୍ତେ ଏଠାରେ ତଦବଧି କୌଣସି ନେତା ନ ଥିଲେ । ମଧୁସୂଦନ ଏ ଜାତିର ଅବିସମ୍ବାଦିତ ନେତା ହୋଇଥିଲେ ମଧ ତାଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଏହି ସବୁ ଆନ୍ଦୋଳନାତ୍ମକ ପନ୍ଥାଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ ଥିଲା । ତେଣୁ ଓଡ଼ିଆମାନେ ଏଥିରୁ ସେ ସମୟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦୂରରେ ଥିଲେ । ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି କାରଣରୁ ରାଜନୈତିକ ମତଦାନ ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ସୂଚନା ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ । ଜାତୀୟ ଚେତନା ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ବଙ୍ଗ ଦେଶର ନାଟ୍ୟକାର ବୃନ୍ଦ ଯେଉଁଭଳି ସକ୍ରିୟ ଉଦ୍ୟମ ଚଳାଇ ଥିଲେ, ତହିଁରୁ ସେମାନଙ୍କୁ ନିବୃତ୍ତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ସରକାର, 'ନାଟ୍ୟନିୟନ୍ତ୍ରଣ ବିଲ' (୧୮୭୬) ପ୍ରଣୟନ କରିଥିଲେ । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପ ସେ ସମୟକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇନାହିଁ । ଏହାପରେ ଯେଉଁସବୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ରଚିତ ହେଲା, ବକ୍ତବ୍ୟରେ ସେଗୁଡ଼ିକ ଥିଲା ଏକାନ୍ତ ନୀରିହ । ତେବେ ଜାତୀୟତାର ବାର୍ତ୍ତା ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଭାବରେ ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ କେତେ ଗୁଡ଼ିକରେ ଅବଶ୍ୟ ରହିଥିଲା । ସ୍ୱଦେଶୀ ଶିଳ୍ପ ସମ୍ପର୍କରେ ଉଭୟ ରାମଶଙ୍କର, ଭିକାରୀ ଚରଣ ନାଟକମାନ ଲେଖିଛନ୍ତି । ଇତିହାସର ଶୂରବୀର ଚରିତ୍ର, ସେମାନଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ଇତ୍ୟାଦିର ବର୍ଣ୍ଣନା ସାହାଯ୍ୟରେ ମଧ ଜାତୀୟତାର ବାଣୀ ପ୍ରଚାର କରାଯିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ ହୋଇଛି । ତାହା ମଧ ହୋଇଛି ମୁଖ୍ୟତଃ ଚଳିତ ଶତାବ୍ଦୀର ଦ୍ୱିତୀୟ ଦଶକ ଆଡ଼କୁ । ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ହିଁ ତାଙ୍କର 'କଳାପାହାଡ଼', 'କୋଣାର୍କ', 'ଗୋବିନ୍ଦ 'ବିଦ୍ୟାଧର','ସେଓଳୀ' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ସାହାଯ୍ୟରେ ଏହାର ଶୁଭାରମ୍ଭ କରିଥିଲେ । ରାମଶଙ୍କର, 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ' ନାଟକରେ ଏ ଦିଗରେ କ୍ଷୀଣ ଉଦ୍ୟମ କରିଥିଲେ ମାତ୍ର । ପ୍ରାଚୀନ ଉତ୍କଳୀୟ ସଂସ୍କୃତି ଏବଂ ଐତିହ୍ୟ ସହିତ ସମସାମୟିକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ପରିଚିତ କରାଇ ଦେବା ଥିଲା ଏହିସବୁ ଉଦ୍ୟମର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ପୁଣି ସ୍ୱାଧୀନତାର ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସମ୍ପର୍କରେ ଜାତୀୟ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟିକୁ ଏହାର ଅନ୍ୟ ଏକ ଲକ୍ଷ୍ୟ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରି ନିଆଯାଇପାରେ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ଗୋଦାବରୀଶ ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବ' (୧୯୧୭) ନାଟକ । ଏଥିରେ

ସ୍ୱାଧୀନତାର ମର୍ମବାଣୀ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି ପୁରୁଷୋତ୍ତମଙ୍କ ସଂଳାପରେ ଯଥା : "ମନୁଷ୍ୟର ସେ ସ୍ୱାଧୀନତା–ନିଜର ଇଚ୍ଛାନୁରୂପ ଆହାର ବିହାର, ଶୟନ ଓ ସ୍ୱପ୍ନ–ବନ ପ୍ରାନ୍ତରରେ ବିଚରଣ କରି ହୃଦୟର ଭାର ବେଳେବେଳେ ବିମଳ ସମୀର ସ୍ରୋତରେ ଭସାଇ ଦେବାର ସେ ପୁଣ୍ୟ ଅଧିକାର, ଉନ୍ମୁକ୍ତ ପ୍ରାଣର ସେ ଉଚ୍ଚ ମଧୁର ହାସ୍ୟ–ସେ ଅବାରିତ ବାଣୀ– ଦୁଃଖ ବେଳେ, ଯନ୍ତ୍ରଣାରେ ପ୍ରାଣର ଅଶାନ୍ତି, ଅବାଧରେ ପ୍ରକାଶ କରିବାର ମାନବର ସେ ପବିତ୍ର ରାଜତ୍ୱ ମନୁଷ୍ୟ ଜୀବନର ଏକମାତ୍ର ପରିତୃପ୍ତି, ତା'ର ସେହି ହସିବା, କାନ୍ଦିବାରୁ କାହାକୁ ବଞ୍ଚିତ କରିବାର ଅଧିକାର ମନୁଷ୍ୟର ନାହିଁ" (ଗୋଦାବରୀଶ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ–ପ୍ରଥମ ଖଣ୍ଡ : ପୃ : ୫୨୦) । ଅନ୍ୟତ୍ର ଗୋଦାବରୀଶ ଲେଖିଛନ୍ତି, "ବାଲି ଧୂଳିମାଟି ପଙ୍କେ ସିନାଗଢ଼ା, ସରଗୁଁ ବଡ଼ ଏ ଜନମ ଭୂଇଁ"–ସମଗ୍ର ଗୋଦାବରୀଶ ସାହିତ୍ୟରେ ସ୍ୱର୍ଗାଦପି ଗରୀୟସୀ ଜନ୍ମଭୂମିର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଛି ବିଭିନ୍ନ ଉପାୟରେ । ଆଲୋଚ୍ୟ ନାଟକରେ ସ୍ୱାଧୀନତା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଯେଉଁ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦିଆଯାଇଛି, ତାହା ଏହାର ରୂପଭେଦ ମାତ୍ର । ସେ କାଳରେ ଜାତୀୟତାର ପ୍ରକାଶ ଥିଲା ଏହିଭଳି ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଏବଂ ସୁସୁପ୍ତ । ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କିନ୍ତୁ ଜାତୀୟ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ରୂପକ ମହାନ୍ ଆଦର୍ଶ ପ୍ରଣୋଦିତ ଥିଲା । ଠିକ୍ ସେହିଭଳି ତାଙ୍କର 'ମୁକୁନ୍ଦଦେବ' (୧୯୨୦) ନାଟକରେ ଓଡ଼ିଆ ଜାତୀୟତାର ସ୍ପଷ୍ଟ ସଙ୍କେତ ରହିଛି ମୁକୁନ୍ଦ ଦେବଙ୍କ ସଂଳାପରେ–" ଓଡ଼ିଆ ବରଂ ରାଜ୍ୟଚ୍ୟୁତ ହେବ, ନିଜ ସୌଭାଗ୍ୟରେ ଜଳାଞ୍ଜଳି ଦେବ, ପରର ଦ୍ୱାରରେ ଦ୍ୱାରସ୍ଥ ହୋଇ ଭିକ୍ଷାର୍ଥୀ ହେବ, ତଥାପି ଆଶ୍ରୟପ୍ରାର୍ଥୀକୁ ଆଶ୍ରୟରୁ ବଞ୍ଚିତ କରିବ ନାହିଁ –" (ମୁକୁନ୍ଦ ଦେବ : ତତ୍ରୈବ : ପୃ : ୫୯୪) ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କ ବ୍ୟତୀତ କବିଚନ୍ଦ୍ର କାଳୀ ଚରଣ ମଧ ଅଭିଯାନ, ଫଟାଭୂଇଁ, ଯୁଗେ ଯୁଗେ ଉତ୍କଳ ଏବଂ ପଥର ଘର ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ସାହାଯ୍ୟରେ ଜାତୀୟତାର ମନ୍ତ୍ର ପ୍ରଚାର କରିଛନ୍ତି । 'ଭାତ' ନାଟକରେ 'ମରଣର ଚିତା ମନ୍ଥନ କରି, ଅକାଳ ମଡ଼ାଏ ଉଠରେ ଚେଇଁ' ଶୀର୍ଷକ ଯେଉଁ ସଙ୍ଗୀତଟି ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି, ସେଥିରେ ଜାତୀୟ ଜାଗରଣର ସଂଗୁପ୍ତ ବାଣୀ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଉତ୍ତେଜକ ହୋଇଥିବାରୁ କବିଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ ପୋଲିସ ପ୍ରତିରୋଧର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେବାକୁ ପଡ଼ିଥିଲା । ତଥାପି ସଙ୍ଗୀତ ସାହାଯ୍ୟରେ କାଳୀଚରଣ ନିୟମିତ ଭାବରେ ଏହି କାର୍ଯ୍ୟ କରିଯାଇଥିଲେ । ମାତ୍ର ଶାସନ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଖୋଲାଖୋଲି ବିଦ୍ରୋହ, ରାଜଭକ୍ତ

ଓଡ଼ିଆମାନେ କେବେ କରିପାରି ନାହାନ୍ତି । ତେଣୁ ବଙ୍ଗ ଦେଶରେ 'ନୀଳଦର୍ପଣ' ଭଳି ଉଗ୍ର ଜାତୀୟବାଦୀ ନାଟକ ଲେଖା ହେଲା ବେଳକୁ ଓଡ଼ିଆମାନେ 'ଭିକ୍ଟୋରିଆ ରାଣ୍ଣିଙ୍କର ଗାଅ ଜୟଗୀତି' ରଚନା କରି ରାଜସ୍ତୁତି ମାଧ୍ୟମରେ ନିଜର ରଚନା ପାଟବତା ପ୍ରକାଶ କରୁଥିଲେ । ଅବଶ୍ୟ ଏଥିରେ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ ହେବାର କିଛି ନାହିଁ । ଏହାର କାରଣ ପୂର୍ବରୁ ଉଲ୍ଲିଖିତ ହୋଇଛି । ରାଜନୈତିକ ସଚେତନତା ମାଧ୍ୟମରେ ଜାତୀୟତା ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ବଙ୍ଗୀୟମାନେ ସାହିତ୍ୟକୁ ବିଶେଷ କରି ନାଟକକୁ ଯେଉଁଭଳି କାମରେ ଲଗାଇଛନ୍ତି, ଓଡ଼ିଶାରେ ସେ ଧରଣର କୌଣସି ଉଦ୍ୟମ ହୋଇ ଥିବାର ଦେଖା ଯାଉନାହିଁ । ଯେ କୌଣସି ବିଷୟରେ ଜନମତ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ହେଲେ ମଞ୍ଚ ଭଳି ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ମାଧ୍ୟମ ଦ୍ୱିତୀୟ ନାହିଁ । ଓଡ଼ିଆମାନେ ଏହାକୁ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି, ମୁଖ୍ୟତଃ ମନୋରଞ୍ଜନ ନିମନ୍ତେ ଏବଂ କିଛିଟା ସଂସ୍କାର ନିମନ୍ତେ । ନାଟକରେ ଜାତୀୟତାର ବାଣୀ ପ୍ରଚାର କରିବା ନିମନ୍ତେ ଡଃ ହରେକୃଷ୍ଣ ମହତାବ୍ ଏକଦା କାଳୀ ଚରଣଙ୍କୁ କିଭଳି ଅନୁରୋଧ କରିଥିଲେ ଏବଂ କାଳୀଚରଣ ସେ ଦିଗରେ ତାଙ୍କର କୌଣସି ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଅଭିଜ୍ଞତା ନଥିବାରୁ, କିଭଳି ସେ କାର୍ଯ୍ୟରୁ ବିରତ ରହିଲେ, ଏହାର ବିବରଣୀ 'କୁମ୍ଭୀର ଚକ' ରେ ରହିଛି । ପ୍ରକୃତରେ ପ୍ରବଳ ପରାକ୍ରାନ୍ତ ଶାସକ ସମ୍ପ୍ରଦାୟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସେ କାଳରେ ଯେଉଁମାନେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରୁଥିଲେ, ସେଇ ରାଜଦ୍ରୋହୀ ମାନଙ୍କୁ ଦଳିତଦଳନ୍ତ କରିଦେବା ଥିଲା, ଶାସକ ମାନଙ୍କର ପବିତ୍ର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ଦୀର୍ଘକାଳର ନିପୀଡ଼ନ ଏ ଜାତିର ନୈତିକ ମାନଦଣ୍ଡକୁ ଏଭଳି ଦୁର୍ବଳ କରି ପକାଇଥିଲା ଯେ, ସେଥିରେ ଆଉ ମୁଣ୍ଡଟେକି ଦୃପ୍ତ ଭଙ୍ଗୀରେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ହେବାର ଶକ୍ତି ଟିକକ ମଧ୍ୟ ଅବଶେଷ ନଥିଲା । ପଠାଣ, ଆଫଗାନ, ମୋଗଲ, ମରହଟ୍ଟା ଏବଂ ଶେଷରେ ଇଂରେଜ–ସମସ୍ତେ ଏହାକୁ ପ୍ରାୟ ଅନ୍ତଃସାର ଶୂନ୍ୟ କରି ପକାଇଥିଲେ । ବଙ୍ଗୀୟମାନେ ମଧ୍ୟ ଏମାନଙ୍କର ସାରଭାଗ ଗ୍ରହଣରେ ପଛେଇ ଯାଇ ନାହାନ୍ତି । ଏହିଭଳି ଦୀର୍ଘ ଚାରିଶହ ବର୍ଷର ଲୁଣ୍ଠନ, ଶୋଷଣ ଏବଂ ପୀଡ଼ନ ବିଶେଷ କରି ବର୍ଗୀ ଏବଂ ମୁସଲମାନ ଆକ୍ରମଣରେ ବୀର ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କର ଆତ୍ମରକ୍ଷା ଜନିତ ଯାଯାବରୀ ବୃତ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ତାହାର ଅତୀତର ସମସ୍ତ ଶକ୍ତି ଏବଂ ପରାକ୍ରମ ଲୋପ ପାଇ ଯାଇଥିଲା । ଭୀତ ଏବଂ ସନ୍ତ୍ରସ୍ତ ଓଡ଼ିଆମାନେ ଇଂରେଜ ଶାସନରେ ସ୍ଥିରତାର ସ୍ୱାଦ ପାଇଥିଲେ ହେଁ, ଲୁଣ୍ଠନ ବନ୍ଦ ହୋଇ ନଥିଲା । ତେଣୁ ସର୍ବଦା ସଶଙ୍କ ଗୋଟାଏ ଜାତି ମୁହଁରୁ ଜାତୀୟତାର

ଉଦ୍‌ବୋଧନ ଆଶା କରିବା, ବୃଥା କଳ୍ପନା ମାତ୍ର । ଶିକ୍ଷାର ସମୁଚିତ ପ୍ରସାର ହୋଇଥିଲେ ଅବା ଯାହା ହୋଇଥାଆନ୍ତା ମାତ୍ର ତାହାର ପ୍ରକୃତ ସୁଫଳ ଓଡ଼ିଆମାନେ ପାଇବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲେ ଚଳିତ ଶତାବ୍ଦୀର ଦ୍ୱିତୀୟ ଶତକ ବେଳକୁ । ଶାସନର ଚକ୍ରାନ୍ତରେ ଓଡ଼ିଶା ଖଣ୍ଡ ଖଣ୍ଡ ହୋଇ ଅନ୍ୟ ପ୍ରଦେଶରେ ମିଶି ରହିଥିଲା । ଗଡ଼ଜାତୀ ଶାସକମାନେ ନିଜ ନିଜ ଇଲାକାରେ ବିଳାସ ବ୍ୟସନର ଏକ ସମ୍ମୋହକାରାପୁରୀ ରଚନା କରି, ନିଜକୁ ନେଇ ବ୍ୟସ୍ତ । ସେଥିରେ କିଏ ରାଜପୁରୁଷମାନଙ୍କର ଅଧିକ ଅନୁକମ୍ପା ଲାଭ କଲା, କାହା ପାଇଁ ଅଧିକ ତୋପ-ସଲାମୀ ଦିଆଗଲା, କିଏ କାହା ଆଗରେ ଗଲା- ଏସବୁ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସ୍ୱାର୍ଥ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ବିଷୟ ଛାଡ଼ି ଦେଶକଥା, ଜାତିକଥା ବୁଝିବାକୁ କାହାର ଅବସର ଅଛି ? ଚତୁର ଶାସକ ସମ୍ପ୍ରଦାୟ ନିଜ ସ୍ୱାର୍ଥରେ ସର୍ବଦା ଏମାନଙ୍କର ଦୁର୍ବଳ ଦିଗଟିକୁ ମୂଳଧନ କରି ଅବାଧ ଶାସନ ଚଳାଇ ଯାଉଥିଲେ, ଜଣକୁ ଅନ୍ୟ ଜଣକ ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରରୋଚିତ କରି । ପାରସ୍ପରିକ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଯୋଗାଯୋଗ ପ୍ରାୟ ନଥିଲା । ତେଣୁ ଜାତୀୟତା ସମ୍ପର୍କରେ ଏଠାରେ କୌଣସି ଖୋଲା ଆଲୋଚନା ସାହିତ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହି ସମୟରେ ହୋଇଥିବାର ଦେଖାଯାଉ ନାହିଁ । ଯେଉଁଠି ବା ଯାହା ହୋଇଛି, ତାହା ଖୁବ୍ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଭାବରେ ହୋଇଛି ।

ଓଡ଼ିଆମାନେ ରାଜନୀତି ସମ୍ପର୍କରେ ବିମୁଖ ଥିଲେ ସତ୍ୟ, ତେବେ ପ୍ରାକ୍ ସ୍ୱାଧୀନତା କାଳରେ ସମଗ୍ର ଦେଶରେ ସମାଜ ଜୀବନର ଘଟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସମୟରେ, ଜାତିର ଏହି ଜାତୀୟ ଚେତନାର ମହାମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ନାଟ୍ୟକାର ଭଞ୍ଜକିଶୋର ନୀରବ ରହି ପାରି ନଥିବାର ଦେଖାଯାଉଛି । ଜହର (୧୯୪୬) ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ସେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବରେ ଜନଚିତ୍ତରେ ସ୍ୱାଦେଶିକତା ଏବଂ ରାଜନୈତିକ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ମହାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ ନେଇ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି । ଦେଶବାସୀଙ୍କୁ ମହତ୍ ଐକ୍ୟର ଅନୁଭୂତିରେ ଅନୁପ୍ରେରିତ କରି ଶାନ୍ତିର, ମୁକ୍ତିର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିଛନ୍ତି । ସାମ୍ପ୍ରଦାୟିକ ସହାବସ୍ଥାନର ଯେଉଁ ଚିତ୍ର ସେ ଏଥିରେ ଅଙ୍କନ କରିଛନ୍ତି, ଧର୍ମ ଭିତ୍ତିକ ଜାତୀୟତା ବୋଧ ମଧ୍ୟରୁ ହିଁ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି । ଜାତିଭେଦ, ପାରିସ୍ପରିକ ଅନୈକ୍ୟ ସମଗ୍ର ଜାତିକୁ ଦୁର୍ବଳ କରିଦିଏ, ଶାସକ ଶକ୍ତି ଏହାର ସୁଯୋଗ ଗ୍ରହଣ କରନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ତେଣୁ ଏଠାରେ ସାମ୍ପ୍ରଦାୟିକ ସଦ୍‌ଭାବ ସାହାଯ୍ୟରେ ମୈତ୍ରୀମୟ ସମାଜ ଗଠନର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିଛନ୍ତି । ଠିକ୍ ସେହିଭଳି ଓଡ଼ିଆ ଜାତୀୟତାର ସ୍ପଷ୍ଟ ରୂପ ଅଙ୍କିତ ହୋଇଛି ତାଙ୍କର

ପ୍ରତାପରୁଦ୍ର (୧୯୫୮) ନାଟକରେ । ବିଜୟନଗର ଅଧିପତି କୃଷ୍ଣ ଦେବରାୟଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅପମାନିତ ହୋଇ ଉତ୍କଳୀୟ ରାଜପୁତ୍ର ବୀରଭଦ୍ର ଦେବ ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରିଥିବାର ଯେଉଁ କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ରହିଛି, ଆଲୋଚ୍ୟ ନାଟକରେ ତାହା ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ସର୍ବଧର୍ମ ଏବଂ ଜାତିର ସମନ୍ୱୟ ଘଟାଇ ଜାତୀୟ ସଂହତିର ବାର୍ତ୍ତା ପ୍ରଚାର କରାଯାଇଛି ତାଙ୍କର 'ଗୋଟିଏ ମା' କୋଟିଏ ସନ୍ତାନ' (୧୯୬୪) ନାଟକରେ । ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କର 'ସହଧର୍ମିଣୀ' (୧୯୪୧) ସାଧନା (୧୯୬୪) ଏବଂ 'ଦଳବେହେରା' (୧୯୬୬) ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ ଜାତୀୟତା ସ୍ଥାନ ପାଇଥିବାର ଜଣାଯାଏ ।

ମନୋରଞ୍ଜନ ହେଉଛନ୍ତି ପ୍ରଥମ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର ଯେ କି ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ବିପ୍ଳବର ବାର୍ତ୍ତା ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଖୋଲାଖୋଲି ଭାବରେ ପ୍ରଚାର କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ନାଟକ 'ଅଗଷ୍ଟ ନ' (୧୯୪୭) ସ୍ୱାଧୀନତା ଲାଭର ଚାରିଦିନ ପୂର୍ବରୁ ୧୯୪୭ ମସିହା ଅଗଷ୍ଟ ୧୧ ତାରିଖରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ସ୍ୱାଧୀନତା ନିମନ୍ତେ ବିପ୍ଳବର ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ଏଥିରେ କୁହାଯାଇଛି; "କୋଟି କୋଟି ଭାରତୀୟ ବିଦ୍ରୋହ କରି ଉଠିବେ, ଇଂରେଜ ସାମ୍ରାଜ୍ୟବାଦର ଇଟା ସବୁ ଖଣ୍ଡ ଖଣ୍ଡ ହୋଇ ଖସିପଡ଼ିବ । ଆମେ ହେବୁ ସ୍ୱାଧୀନ । × ଆଗାମୀ ବଂଶଧରକୁ ଗୋଲାମ ହେବାକୁ ନଶିଖାଇ ଶିଖାଇବା ମଣିଷ ହେବାକୁ" (ମନୋରଞ୍ଜନ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ : ପୃ : ୯୭) । ସମଗ୍ର ନାଟକରେ ଉଗ୍ର ଜାତୀୟ ବାଦର ବାଣୀ ପ୍ରଚାରିତ ହୋଇଛି । ନାଟ୍ୟକାର ବିପ୍ଳବ ମାଧ୍ୟମରେ ସ୍ୱାଧୀନତାର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିଛନ୍ତି ଏବଂ କହିଛନ୍ତି- "ପ୍ରାଣବଳୀ, ଆତ୍ମତ୍ୟାଗ ଏଇ ରକ୍ତରେ ଲେଖିବାକୁ ପଡ଼ିବ ସ୍ୱାଧୀନତାର ଇତିହାସ- ଏଇ ତ୍ୟାଗରେ ପକାଇବାକୁ ହେବ ସ୍ୱାଧୀନତାର ମୂଳଦୁଆ" (ତତ୍ରୈବ : ପୃ : ୧୩୩) । ଏଇ ସ୍ୱର, ଜାତୀୟ ଚେତନାର ଏହି ସ୍ପଷ୍ଟ ସଙ୍କେତ ଯାହା ଶୁଣିବାକୁ ଓଡ଼ିଆର ପ୍ରାଣ ବ୍ୟାକୁଳ ଭାବରେ ଅପେକ୍ଷା କରୁଥିଲା ଏବଂ ଯାହା ପୁଣି ବଙ୍ଗଳା ନାଟକରେ ୧୮୭୪ ମସିହାରୁ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇ ସାରିଥିଲା (ଏହି ମସିହାରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ ଉପେନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସଙ୍କର 'ଶରତ୍ ସରୋଜିନୀ' ନାଟକ-ଯାହା ସମ୍ପର୍କରେ ଡଃ ସୁକୁମାର ସେନ୍ କହନ୍ତି-"ବଙ୍ଗଳା ସାହିତ୍ୟରେ ଓ ନାଟ୍ୟରେ ଭାରତ ଚିନ୍ତାର ସଶସ୍ତ୍ର ସଂଗ୍ରାମର ପ୍ରଥମ ଆଭାସ ଉପେନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସଙ୍କର ନାଟକରେ ପ୍ରଥମ ଦେଖାଗଲା ।")

ତାହା ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କୁ ଶୁଣିବାକୁ ମିଳିଲା ୧୯୪୭ ମସିହାରେ ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରାୟ ଦୀର୍ଘ ୭୩ ବର୍ଷର ବ୍ୟବଧାନରେ । ତାଙ୍କର ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟକ 'ବକ୍‌ସି ଜଗବନ୍ଧୁ' (୧୯୪୯)ରେ କିନ୍ତୁ ଭାରତ ଚିନ୍ତା ବଦଳରେ 'ଉତ୍କଳ ଚିନ୍ତା' ହିଁ ମୁଖ୍ୟ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଛି । ସମଗ୍ର ନାଟକଟିରେ ଓଡ଼ିଆ ପାଇକ ମାନଙ୍କର ବୀରତ୍ୱ, ମହାନୁଭବତା ତଥା ଜାତୀୟତାର ବାର୍ତ୍ତା ଲିପିବଦ୍ଧ ହୋଇଛି । ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କର ପରାକ୍ରମର ସ୍ୱରୂପ ବକ୍‌ସିଙ୍କ ସଂଳାପରେ –'ଫିରିଙ୍ଗୀ କାହୁଁ ଜାଣିବ ସୁପ୍ତସିଂହ ସାମାନ୍ୟ ଆଘାତରେ ମଧ ଜାଗି ଉଠେ ? ଆଉ ଯେତେବେଳେ ଜାଗିଉଠେ, ସେ ଜାଗି ଉଠେ ଶତସିଂହର ପରାକ୍ରମରେ ।' (ତତ୍ରୈବ : ପୃ : ୧୭୭) । ପୁଣି ଓଡ଼ିଆ ଝିଅର ନୈତିକ ପରାକ୍ରମର ସ୍ୱାକ୍ଷର–'ବୃଥା ଚେଷ୍ଟା ସାହେବ ! ଓଡ଼ିଆ ଝିଅର ହାତରେ ଚୁମ୍ୱନ ଦେବାର ଫଳ କିଏ ଭୋଗ କରିବ ?' (ତତ୍ରୈବ : ପୃ : ୧୨୩) । ପୁଣି ନାଟକର ଶେଷ ଦୃଶ୍ୟରେ ବକ୍‌ସିଙ୍କର ସଂଳାପରେ–'ଆଜି ହୁଏତ ଅନ୍ଧକାର ଆସିଛି, ଦିନେ ତ ହେବ ସୂର୍ଯ୍ୟୋଦୟ । ସେଦିନ ତୁମେ ଆତତାୟୀ ଫିରିଙ୍ଗୀର ଦଳ, ତୁମର ସମସ୍ତ ଅତ୍ୟାଚାରର ପୃଷ୍ଠା ଖୋଲି ହୋଇଯିବ । ଏ ଦେଶର ସନ୍ତାନ ସେଦିନ ତୁମକୁ ଏ ଦେଶ ମାଟିରୁ ନିକାଲି ଦେଇ ଲେଖିବ ତା'ର ନୂତନ ଇତିହାସ–' (ତତ୍ରୈବ : ପୃ : ୧୯୧)– ଜାତୀୟତାର ଅମୃତମୟ ବାଣୀ ଉତ୍କୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇ ରହିଛି ।

ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଜାତୀୟତାର ପ୍ରକାଶ ଭଙ୍ଗୀ ବଦଳି ଯିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏତେଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଜାତୀୟତାର ପ୍ରକାଶ ଘଟୁଥିଲା, ସର୍ବଭାରତୀୟ ଭିତ୍ତିରେ । ବିଶାଳ ଏହି ଦେଶର ଏକମାତ୍ର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଥିଲା, ନିଜ ଜନ୍ମଭୂମିର ସ୍ୱାଧୀନତା ସଂଗ୍ରହ । ତେଣୁ ଏହି ଗୋଟିଏ ଲକ୍ଷ୍ୟରେ ଆକୁମାରୀ–ହିମାଚଳ ମାତି ଉଠିଥିଲା । ଓଡ଼ିଆମାନେ ଯେ, ଜାତୀୟ ଜୀବନର ଏହି ମହାସ୍ରୋତଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ଦୂରେଇ ରହିଥିଲେ ତାହା ନୁହେଁ । ମଧୁସୁଦନ ପ୍ରଥମେ କଂଗ୍ରେସରେ ଯୋଗ ଦେଇ ଥିଲେ ସତ୍ୟ, ତାଙ୍କର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା, ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଉତ୍କଳ ଗଠନ । କଂଗ୍ରେସ ସାହାଯ୍ୟରେ ଏହି ଲକ୍ଷ୍ୟ ହାସଲ ହୋଇ ପାରିବ ନାହିଁ ବୋଲି ଯେତେବେଳେ ତାଙ୍କର ଦୃଢ଼ ବିଶ୍ୱାସ ହେଲା, ସେତେବେଳେ ସେ ତହିଁରୁ ଦୂରେଇ ଗଲେ । ଏହାକୁ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣତା ବୋଲି ମନେ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । କାରଣ ମଧୁସୂଦନ ପ୍ରଥମେ ଚାହିଁଥିଲେ; ଐତିହାସିକ ଗୋଟାଏ ଜାତିର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସ୍ଥିତି । ଭାରତର ସ୍ୱାଧୀନତା କାମନାଠାରୁ ଏହି

ଲକ୍ଷ୍ୟ ଯେ ଖୁବ୍ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ ଥିଲା, ଏହା କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ତେଣୁ ସ୍ୱାଧୀନତା ନିମନ୍ତେ ଐକ୍ୟର ପ୍ରୟୋଜନ ଅନୁଭବ କରି ସେ ଗାଇଥିଲେ, 'କୋଟିଏ ସନ୍ତାନ' ଗୋଟିଏ ସ୍ୱରରେ ଜନନୀ ଜନନୀ ଡାକ' ଜନ୍ମଭୂମିକୁ ଜନନୀର ସମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ନେଇ ଥୋଇବା ଥିଲା ଉଗ୍ର ଜାତୀୟ ଚେତନା । ତେବେ ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ଯେ, ସନ୍ତ୍ରାସ ବାଦରେ ତାଙ୍କର ବିଶ୍ୱାସ ନଥିଲା । ସ୍ୱାୟତ୍ତ ଶାସନ ମାଧ୍ୟମରେ ଦେଶ ଓ ଜାତିର ଉନ୍ନତି କରାଯାଇ ପାରିବ୍ ବୋଲି ସେ ମନେ କରୁଥିଲେ । ପରିଣାମରେ ତେଣୁ ଉତ୍କଳର ତରୁଣ ଗୋଷ୍ଠୀଙ୍କ ଠାରୁ ମାନସିକତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେ ଦୂରେଇ ଯିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ତାହା ପରେ ନେତୃତ୍ୱ ଚାଲିଗଲା ସତ୍ୟବାଦୀ ଗୋଷ୍ଠୀର କର୍ମୀମାନଙ୍କ ହାତକୁ । ଗୋପବନ୍ଧୁ ଦେଶର ସ୍ୱରାଜ ପଥର ସମସ୍ତ ଗାଡ଼କୁ ନିଜର ମାଂସ ହାଡ଼ରେ ପୂରାଇ ଦେବା ନିମନ୍ତେ ପବିତ୍ର ଶପଥ ଗ୍ରହଣ କଲେ ସତ୍ୟ; ମାତ୍ର ଏ ଦିଗରେ ବିଶେଷ କିଛି କରିବା ନିମନ୍ତେ ବଞ୍ଚି ରହିଲେ ନାହିଁ । ଏଣିକି ନୂଆ ନେତା ସବୁ ଆସିଲେ ଏବଂ କାର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରକୃତରେ ଅଟକି ରହିଲା ନାହିଁ । ଜାତୀୟ ସଂଗ୍ରାମର ଏହି ଚିତ୍ର ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଅତି ସାମାନ୍ୟ ରୂପରେ ହିଁ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । କିଛି କାବ୍ୟ, କବିତା ଏବଂ କେତେକ ଉପନ୍ୟାସରେ ଏହାର ସୂଚନାତ୍ମକ ରୂପ ମାତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ନାଟକରେ ଯେ, ଏହା ପ୍ରାୟ ନାହିଁ, ଏ ବିଷୟ ପୂର୍ବରୁ ସୂଚିତ ହୋଇଛି ।

ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ପରିସ୍ଥିତି ବଦଳିଗଲା । ଇଂରେଜମାନେ ଏ ଦେଶରୁ ବିଦାୟ ନେଇ ଚାଲିଯିବା ପରେ, 'ସ୍ୱଦେଶ' ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ଏକ ଆବେଗ ପ୍ରବଣତା ଏଠାରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା, ତାହାର କୌଣସି ପ୍ରୟୋଜନ ରହିଲା ନାହିଁ । ଫଳରେ ଜାତୀୟତାର ରୂପ ଏଥର ପ୍ରକୃତରେ ସଙ୍କୁଚିତ ହେବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲା । ଯେଉଁ ଅସ୍ତ୍ର ଇଂରେଜମାନଙ୍କ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଦିନେ ଉତ୍ତୋଳିତ ହୋଇଥିଲା, ଏଥର ତାହାକୁ ବ୍ୟବହାର କରାଗଲା ନିଜ ନିଜ ଭିତରେ । କ୍ରମଶଃ ଉଗ୍ର-ପ୍ରାଦେଶିକତା ମୁଣ୍ଡଟେକି ଉଠିଲା । ବଙ୍ଗାଳୀ, ବିହାରୀ, ମହାରାଷ୍ଟ୍ରୀ, ଗୁଜରାଟୀ, ତେଲଗୁ, ତାମିଲ, କନ୍ନଡ଼, ଓଡ଼ିଆ, ଶିଖ୍, ଇସାଇ ପ୍ରଭୃତି ଏତେ ଯେ, ଭିନ୍ନ ଭାଷାଭାଷୀ ଭିନ୍ନ ଧର୍ମାବଲମ୍ବୀ ଲୋକ ଏଠାରେ ଅଛନ୍ତି, ତାହା ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ହିଁ ଭଲ ଭାବରେ ଜଣା ପଡ଼ିଲା । ଭାଷା ସୂତ୍ରରେ ନୂତନ ନୂତନ ପ୍ରଦେଶ ମାନ ମୁଣ୍ଡଟେକି ଉଠିଲା ଏବଂ ଏ ସବୁହେଲା ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ରକ୍ତର ସନ୍ତକରେ । ମାତ୍ର ଅର୍ଦ୍ଧଶତାବ୍ଦୀ ପୂର୍ବରୁ ଯାହାପାଇଁ ମଧୁସୂଦନ

ନିନ୍ଦିତ ଏବଂ ପରିତ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥିଲେ, ସେଇ ଏବେ ହେଲା ଜାତୀୟ ଜୀବନର ଆଦର୍ଶ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଭାଷା ଭାଷୀ, ପ୍ରତ୍ୟେକ ଧର୍ମାବଲମ୍ବୀ ନିଜର ତିଳପ୍ରମାଣ ସତ୍ତାକୁ ତାଳ ପ୍ରମାଣେ ଦର୍ଶାଇ ମୁହଁର ଜୋର୍‌ରେ ନିଜର ଶ୍ରେଷ୍ଠତ୍ୱ ପ୍ରମାଣ କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ ଏବଂ ଜାତୀୟ ସ୍ରୋତର ସିଂହ ଭାଗକୁ ନିଜ ଅକ୍ତିଆରରେ ରଖି ଆତ୍ମପ୍ରସାଦ ଲାଭ କରିବାକୁ ଲାଗିଲେ । ଫଳରେ ଦେଶପାଇଁ, ଜାତିପାଇଁ ଏଥିରେ ଗୁରୁତର ସମସ୍ୟା ମାନ ମୁଣ୍ଡ ଟେକିବାକୁ ଲାଗିଲା । ଜାତୀୟସଂହତି କ୍ରମଶଃ ଦୁର୍ବଳ ହେବାକୁ ଲାଗିଲା । ସ୍ୱାଧୀନତା ପୂର୍ବରୁ ଏ ଦେଶରେ ଥିଲେ ଦୁଇଟି ସମ୍ପ୍ରଦାୟ–ହିନ୍ଦୁ ଏବଂ ମୁସଲମାନ । ଧୂର୍ତ୍ତ ବଣିକ ଉଭୟଙ୍କୁ ପୃଥକ୍ କରିଦେଇ ଚିରଦିନ ପାଇଁ ଉଭୟଙ୍କୁ ବାରୁଦ ଗଦାରେ ବସାଇ ଚାଲିଯିବା ପରେ, କ୍ରମଶଃ ନୂତନ ନୂତନ ସମ୍ପ୍ରଦାୟ ନୂତନ ଦାବୀମାନ ନେଇ ଦିଲ୍ଲୀ ଆଡ଼େ ଧାଇଁଲେ । ସମସ୍ୟାର ରାଜନୈତିକ ସମାଧାନ ଯାହା କରାଗଲା, ତାହା ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସ୍ଥାୟୀ ସମାଧାନ ହୋଇ ପାରିଲା ନାହିଁ । ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ତେଣୁ କୁହାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ଏ ଦେଶରେ ଜାତୀୟତାର ସ୍ୱରୂପ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପରେ ବଦଳି ଯାଇଛି । ଭାରତ–ଚିନ୍ତା ବଦଳରେ ପ୍ରାଦେଶିକ ଚିନ୍ତା ହିଁ ବର୍ତ୍ତମାନ ମୁଖ୍ୟ ହୋଇଛି । ଜାତୀୟ ସଂହତିର ଗୁରୁତ୍ୱ ଦୃଷ୍ଟିରୁ, ଏ ବିଷୟ ଉପରେ ଅବଶ୍ୟ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଆରୋପ କରାଯାଉଛି । ସାହିତ୍ୟରେ ତେଣୁ ତାହା ସ୍ଥାନ ପାଇବା ସ୍ୱାଭାବିକ ।

ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ରାଜନୈତିକ ଚେତନାର ପ୍ରମୁଖ ରୂପ ଆମର ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କର 'ପରକଲମ' ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କର 'ଅବରୋଧ' ଏବଂ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ମଉଡ଼ମଣି' ହେଉଛି ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ତିନୋଟି ଉଲ୍ଲେଖ ଯୋଗ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି । ଏହି ସବୁ ନାଟକରେ ରାଜନୀତିର ଭଙ୍ଗାଗଢ଼ା ଖେଳରେ ସାମାଜିକ ଜୀବନର ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ରୂପଟିକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇ, ଏହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଦୃଢ଼ ଜନମତ ସୃଷ୍ଟି କରାଯିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି । 'ଅବରୋଧ' ନାଟକର ଶେଷ ଦୃଶ୍ୟରେ 'ଦାସ' କହିଛନ୍ତି, 'ଚାରିଆଡ଼େ ଆଜି ଶୋଷକ–ଶ୍ରେଣୀର ସ୍ୱାର୍ଥାନ୍ଧ ଅବରୋଧ । ଭୟନାହିଁ, ଭୟନାହିଁ, ସୁଧାଂଶୁ । ଜନତା ଅଭିଯାନ ନିକଟରେ ଏ ଅବରୋଧ ଶିଶୁର ପ୍ରଳାପ...ଜନତା ଜାଗିଲେଣି । କାହିଁ ଅବରୋଧ ?' (ମନୋରଞ୍ଜନ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ : ପୃ : ୩୪୧) । ସ୍ୱାଧୀନତା ଲାଭର ମାତ୍ର ଛଅବର୍ଷ ମଧ୍ୟରେ ଏ ନାଟକ

ଲେଖାଯାଇ, ଭବିଷ୍ୟତ୍ ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ସମ୍ଭାବନାର ସ୍ୱର ଶୁଣାଇ ଦିଆଯାଇଥିଲା, ସମାଜ ଜୀବନରେ ପ୍ରକୃତରେ ସେହିଭଳି ଜାଗରଣ ଆଜି ମଧ ଆସିଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ, ତାହା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବିଷୟ । ତେବେ ରାଜନୀତି ମାଧ୍ୟମରେ ଏଠାରେ ଜାତୀୟତାର ପ୍ରସାରଣ ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି ମାତ୍ର ।'

ସମ୍ପ୍ରତି ଜାତୀୟତାର ପ୍ରଚାର ଅନ୍ୟଏକ ମାର୍ଗରେ କରାଯାଉଛି । ଏ ଦେଶର ଶିଳ୍ପ, ସଂସ୍କୃତି, ଭାଷା, ସାହିତ୍ୟ, କଳା, ବିଜ୍ଞାନ, ଧର୍ମ, ଦର୍ଶନ ଇତିହାସ, କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, ପ୍ରଭୃତିର ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ରୂପ ବାହାରେ ପ୍ରଚାର କରିବା ନିମନ୍ତେ କିଛି ନାଟ୍ୟକାର ଅନ୍ତତଃ ଉଦ୍ୟମ କରୁଥିବାର ଦେଖାଯିବ । ନାଟ୍ୟକାର ଯଦୁନାଥ ଦାଶ ମହାପାତ୍ର, ସୁଧାକର ନନ୍ଦ, ଶୈଳେଶ୍ୱର ନନ୍ଦ, ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ, ହରିହର ମିଶ୍ର, ରତିରଞ୍ଜନ ମିଶ୍ର, ପ୍ରମୁଖଙ୍କ ଉଦ୍ୟମ ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । ସେବା, ତ୍ୟାଗ, ଉଦାରତା, ସହନଶୀଳତା ପ୍ରଭୃତିର ପାରମ୍ପରିକ ସଂଜ୍ଞା ସଂପ୍ରତି ପ୍ରାୟ ବଦଳି ଗଲାଣି । ଜନସେବା ନାମରେ କେତେକ ଚତୁର ବ୍ୟକ୍ତି ଯେଉଁ ସାମାଜିକ ବିଭ୍ରାଟମାନ ସୃଷ୍ଟି କରୁଛନ୍ତି, ତାହାଁର ସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରି ସାଧାରଣ ଜନତାକୁ ସତର୍କ କରିଦେବା ମଧ ଗୋଟିଏ ଧରଣର ଜାତୀୟ କାର୍ଯ୍ୟ । ଏ ଦିଗରେ ନାଟ୍ୟକାର ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର, ଭଞ୍ଜକିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକ, ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ, ବିଜୟ ମିଶ୍ର, ରତ୍ନାକର ଚଇନୀ, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ ପ୍ରଭୃତି ଅଧିକାଂଶ ପ୍ରାଚୀନ ତଥା ନବୀନ ନାଟ୍ୟକାର ମାନେ ସାମୂହିକ ଉଦ୍ୟମ ଚଳାଇଛନ୍ତି । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଏ ସମସ୍ତ ଉଦ୍ୟମର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି ଗୋଟିଏ । ସମାଜ ଜୀବନକୁ କଳଙ୍କ ମୁକ୍ତ କରି, ନିଜ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ଅଭିମାନବୋଧ ଜାଗ୍ରତ କରାଇବା ହିଁ ହେଉଛି ସେଇ ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ସାମ୍ପ୍ରତିକ କାଳରେ 'ମୁକ୍ତଚେତନା' ମାଧ୍ୟମରେ ସମାଜ ଜୀବନ ସଂସ୍କାର ମୁକ୍ତିର ଅନ୍ୱେଷଣ କରୁଛି । ନୀତିନିୟମ, ପ୍ରଥା, ବ୍ୟବସ୍ଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସାମୂହିକ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳିତ ହେଉଛି । ମିଥ୍ ସହିତ ସମସାମୟିକତାର ସମନ୍ୱୟରେ ସମାଜ ଜୀବନର ଏକ ନୂତନ ରୂପ ଅନ୍ୱେଷଣ ମଧ ଏକ ସାଧାରଣ କଥାରେ ପରିଣତ ହେଲାଣି । ପରିଣାମରେ ତେଣୁ ଯୁଗପ୍ରବୃତ୍ତିର ରୂପରେ 'ନେତି-ବାଦ'ର ଭୟାବହ ରୂପଟିକୁ ବାରମ୍ବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ତେବେ ଏହା ମଧ ସତ୍ୟ ଯେ, ଆମର ନାଟ୍ୟକାର ବୃନ୍ଦ ସମାଜ ଚେତନଶୀଳ ଦୃଷ୍ଟି ଭଙ୍ଗୀ ନେଇ ସର୍ବଦା ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ସହିତ ନିଜକୁ

ଜଡ଼ାଇ ରଖିଛନ୍ତି । କେତେବେଳେ ଅବା ଜାତୀୟ ଧର୍ମାଦର୍ଶର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ସମ୍ମିଳିତ ଧର୍ମାବେଗ ଆଡ଼କୁ ଅନାଇ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାର କୁହେଳୀ ମଣ୍ଡିତ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି, ଆଉ କେତେବେଳେ ଅବା ଜାତୀୟ ଭାବୋଦ୍ଦୀପନାରେ ଜନମାନସକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରି ଦେଶପ୍ରୀତିର ତର୍ପଣ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସମାଜ ହିଁ ହୋଇଛି ସେମାନଙ୍କର ପ୍ରେରଣାର ଉତ୍ସ । ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଚେତନା ହେଉ, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଚେତନା ହେଉ–ଏ ଗୁଡ଼ିକ ସମାଜ ଚେତନାର ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶ ଏବଂ ରୂପ ଭେଦରେ ତେଣୁ ସମାଜ ଜୀବନରୁ ହିଁ ଉଦ୍‌ଭୂତ ।

ଚଳିତ ଶତକର ଷଷ୍ଠଦଶକ ବେଳକୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ନୂତନ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଇତିପୂର୍ବରୁ ସମାଜ ଚେତନାର ବହିର୍ମୁଖୀ ପ୍ରବୃତ୍ତି ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଥିବା ସ୍ଥଳେ, ଏଇ ସମୟରୁ ଏହା ହୋଇଛି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନ୍ତର୍ମୁଖୀ, ଗୁରୁ ଗମ୍ଭୀର, ତଥା ମନନଧର୍ମୀ, ମାନବୀୟ ଚେତନାର ସଂଘର୍ଷମୟ ଜଟିଳ ସ୍ଥିତିକାମୀ ରୂପଟିକୁ ହିଁ ଏଥିରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ନିପୁଣ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ଭଳି ଆଜି ନାଟ୍ୟକାର ସମସାମୟିକ ମଣିଷ ଏବଂ ତାହାର ସମସ୍ୟାକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ଚାଲିଛନ୍ତି । ପରିଣାମରେ ଆଜି ତେଣୁ ଆମେ ନିଜ ଦର୍ପଣରେ ନିଜକୁ ଦେଖୁଛୁଁ, ସେମିତି କେବେ ଦେଖିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇ ନଥିଲୁ ।



ଆବସର୍ଡ଼ ଥିଏଟର

ବିଂଶ ଶତକର ସାହିତ୍ୟରେ ଅନେକ ନୂତନ ଚେତନା (Trends) ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିଲା । ଚେତନାପ୍ରବାହ, ପ୍ରତୀକବାଦ, ସ୍ଥିତିବାଦ ପ୍ରଭୃତିର ବିକାଶ ଏହାକୁ ଏକ ନୂତନ ଏବଂ ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ରୂପବିଭାରେ ମଣ୍ଡିତ କରିଥିଲା । ରଚନାଶୈଳୀର ଏହି ଅଭିନବତା କିନ୍ତୁ ଏ ଦେଶରେ ସାହିତ୍ୟକୁ ଅନେକଟା ଦୁର୍ବୋଧ ତଥା ଅସ୍ପଷ୍ଟ କରି ଦେଇଥିଲା । ଅତିବୌଦ୍ଧିକତାର ପ୍ରୟୋଗ ସାଧାରଣ ପାଠକଠାରୁ ଏହାକୁ କ୍ରମଶଃ ଦୂରେଇ ନେଇଥିଲା । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ଆଧୁନିକ କବିମାନେ ପାରମ୍ପରିକ ଛାନ୍ଦସିକତାକୁ ବିଦାୟ ଦେଇ ଭାବପ୍ରକାଶର ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଲେ । ଏଥିପାଇଁ ସେମାନେ ରଚନାରେ ମିଥ୍‌ଧର୍ମୀ ପ୍ରତୀକ ତଥା ଇଙ୍ଗିତଧର୍ମୀ ଭାବ-ଚେତନାର ପ୍ରୟୋଗ କଲେ । ନୂତନ କାବ୍ୟ କବିତାର ସ୍ୱରୂପ ପ୍ରକାଶ ପାଇଲା ଇଲିଅଟ୍‌ଙ୍କର ଦ' ଓ୍ୱେଷ୍ଟଲାଣ୍ଡ କାବ୍ୟରେ । ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ତଥା ଭିକ୍ଟୋରିଆନ୍ ପରମ୍ପରାର କାନ୍ତ, କୋମଳ, ସ୍ୱପ୍ନିଳ, ରଚନା-ଶୈଳୀ ପରିବର୍ତ୍ତେ ଏଜରାପାଉଣ୍ଡଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ଆଧୁନିକ କବିଗୋଷ୍ଠୀ ଅଧିକ ବାସ୍ତବ, କଠିନ ଏବଂ ସ୍ୱଚ୍ଛ-ଭାବ-ଚେତନାର ରୂପାୟନ ଘଟାଇଲେ । ଉପନ୍ୟାସ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରାଉଷ୍ଟ, ଜେମସ୍ ଜଏସ୍ ଏବଂ ଭର୍ଜିନିଆ ଉଲଫ୍ ପ୍ରମୁଖ ଔପନ୍ୟାସିକ ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ ରଚନା ଶୈଳୀ ବଦଳରେ ଚେତନା ପ୍ରବାହ ଶୈଳୀର ବ୍ୟବହାର କରିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲେ । ୟିଟ୍‌ସ୍ ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରତୀକବାଦୀ କବି କବିତାର ପ୍ରଚଳିତ ମାଧ୍ୟମରେ ନିଜକୁ ଯଥାଯଥ ଭାବରେ କମ୍ୟୁନିକେଟ୍ କରିବାରେ ଅସୁବିଧା ଅନୁଭବ କରିବାକୁ, ଅନୁଭୂତିର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ନିମନ୍ତେ କେତେକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପ୍ରତୀକକୁ ବ୍ୟବହାର ଆରମ୍ଭ କଲେ । ସେଇଭଳି ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ପରମ୍ପରା ବିରୁଦ୍ଧରେ ପଦଧ୍ୱନି ଶୁଣାଯାଇଥିଲା । ପ୍ରଚଳିତ ପଦ୍ଧତିକୁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଅବାସ୍ତବ ମନେ କରି ଫ୍ରାନ୍‌ସର ଏକ ନାଟ୍ୟକାର ଗୋଷ୍ଠୀ

ନୂତନ ଶୈଳୀରେ ନାଟକ ରଚନା କରିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲେ । ଏହି ନୂତନଶୈଳୀକୁ ହିଁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି ।

ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟ-ପରମ୍ପରାକୁ ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭିନବ ତଥା ଚମକପ୍ରଦ ଧାରା ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । ଯୁଦ୍ଧୋତର କାଳରେ ଫ୍ରାନ୍ସରେ ଏହାର ପ୍ରଥମ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ । କାଳେ କାଳେ ଫ୍ରାନ୍ସ ହିଁ କଳା ଓ ସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଆମକୁ ବହୁ ଅଭିନବତାର ସନ୍ଧାନ ଦେଇଛି । ତେଣୁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟଧାରାର ସୃଷ୍ଟି ଓ ପ୍ରୟୋଗ ଏହି କ୍ଷେତ୍ରରେ ସର୍ବ ପ୍ରଥମ ହେବାରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ କିଛି ନାହିଁ । ପ୍ୟାରିସ୍ ନଗରୀ ହିଁ ଏସବୁ ପ୍ରୟୋଗ ନିମନ୍ତେ ଉପଯୁକ୍ତ କ୍ଷେତ୍ରରୂପେ ବିବେଚିତ ହୋଇଆସିଛି । ଏହିଭଳି ୧୯୪୭ ମସିହାରେ ଏହିଠାରେ ପ୍ରଥମେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା ଜାନେ୍ତ୍‌ଙ୍କର ଦ ମେଡ଼ସ୍ (The Maids) ୧୯୫୦ ମସିହାରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହେଲା ଆୟନେସ୍କୋଙ୍କର ବାଲ୍ଡ଼ ପ୍ରାଇମାଡ଼ୋନା (Bald primadonna) ଆଡ଼ାମୋଭ୍‌ଙ୍କର କେତେକ ପ୍ରାଥମିକ ରଚନା ମଧ୍ୟ ୧୯୫୦ ମସିହାରେ ପାରିସ୍‌ଠାରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ବେକେଟଙ୍କର ସେଇ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ନାଟକ 'ୱେଟିଙ୍ଗ୍ ଫର୍ ଗୋଦୋ' (Waiting for godot) ପାରିସ୍‌ରେ ପ୍ରଥମେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୁଏ ୧୯୫୨ ମସିହାରେ । ଏହି ନୂତନ ନାଟ୍ୟଧାରାଟି ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନନ୍ଦିତ ହେବା ଫଳରେ ଦେଶ ବିଦେଶକୁ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଯାଇଥିଲା । ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ଅନୁବାଦ କରିଥିଲେ । ତାହାର ଅନୁକରଣରେ ନୂତନ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ଲେଖିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲେ ।

ଆଲୋଚନାର ସୌକର୍ଯ୍ୟ ନିମନ୍ତେ ଯଦିଓ ଏହିସବୁ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାର ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି, ଏମାନେ କିନ୍ତୁ କେଉଁଠାରେ ନିଜକୁ ସେଇଭଳି ପରିଚିତ କରାଇ ନାହାନ୍ତି । ବରଂ ସେମାନେ ସମସାମୟିକ ଜୀବନଧାରାକୁ ହିଁ ବାସ୍ତବ ରୂପରେ ନାଟ୍ୟାୟିତ କରିଚନ୍ତି ବୋଲି ଦାବୀ କରନ୍ତି । ସମାଲୋଚକମାନେ ଯେତେବେଳେ କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଶୈଳୀର ଗୁରୁତ୍ୱ ଅନୁଭବ କରନ୍ତି (ତାହାର ଲୋକପ୍ରିୟତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ହେଉ ବା ବହୁଳାନୁସରଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ହେଉ) ସେତେବେଳେ ସେମାନେ ଏଥିପାଇଁ ଗୋଟିଏ ନୂତନ ନାମ ଖୋଜିବସନ୍ତି । ଏହିଭଳି ମାର୍ଟିନ ଆଇସ୍ଲିନ୍ ଏହିସବୁ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ପାଇଁ, ଅନ୍ୟମାନଙ୍କଠାରୁ ସେମାନଙ୍କୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର

ଭାବରେ ଚିହ୍ନିତ କରିବା ପାଇଁ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ନାମର ମୋହରଟି ଏମାନଙ୍କ ପିଠିରେ ମାରି ଦେଇଛନ୍ତି ।

ଦୁର୍ବୋଧତା ହେଉଛି ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର ସାଧାରଣ ଧର୍ମ । ସେଗୁଡ଼ିକ ଯେ କେବଳ ଦୁର୍ବୋଧ, ତାହା ନୁହେଁ । ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତା, ଅସଂଲଗ୍ନତା, ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ପ୍ରଭୃତି ସୁଦ୍ଧା ଏହିସବୁ ନାଟକରେ ବିଶେଷଭାବରେ ଦେଖାଯାଏ । 'ଆବସର୍ଡ଼'ର ଅଭିଧାନିକ ଅର୍ଥ ହେଉଛି 'out of harmony with reason or propriety, incongrous, unreasonable. illogical ' ଆୟେନେସ୍କୋ, ଯେ କି ଏହି ପରମ୍ପରାର ଜଣେ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର, ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଲେଖିଛନ୍ତି, 'Absurd is that, which is devoid of purpose.' ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଜୀବନର ଯନ୍ତ୍ରଣା-ଜର୍ଜର ରୂପଟିକୁ ସମାଜ ସମ୍ମୁଖରେ ଟୋକି ଧରିବା ହିଁ ହେଉଛି ଏହି ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ବିଶେଷତ୍ୱ ।

ସେକ୍ସପିୟର, ସ' ବା ଇବ୍‌ସେନ୍ ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନାଟକରେ ଆମେ ପାଇବା ଏକ ବଳିଷ୍ଠ କାହାଣୀ, ସୁବିନ୍ୟସ୍ତ କଥାବସ୍ତୁ, ଯୁକ୍ତିନିଷ୍ଠ ତଥା ସୁସଂଲଗ୍ନ ସଂଳାପ ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ କାର୍ଯ୍ୟଧାରା । ଗୋଟିଏ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକରେ କିନ୍ତୁ ଏ ସମସ୍ତ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ଅନୁପସ୍ଥିତ । ଘନସନ୍ନଦ୍ଧ ଏକ ସୁଚିନ୍ତିତ କାହାଣୀ ବଦଳରେ ଅମେ ଏଥିରେ ଦେଖିବା କେତେଗୁଡ଼ିଏ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଘଟଣାର ସମାବେଶ । ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱର ସମସ୍ତ ନିୟମ ଏଥିରେ ଉପେକ୍ଷିତ । ଏହାର ସଂଳାପ ଯେ କେବଳ ଅଯୌକ୍ତିକ ଏବଂ ଅସଂଲଗ୍ନ, ତାହା ନୁହେଁ, ବରଂ ଏସବୁ କେବଳ କେତେକ ଅପ୍ରକୃତିସ୍ଥ ଚରିତ୍ରର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ପ୍ରଳାପ ପରି ମନେହୁଏ । ଏସବୁ ନାଟକରେ ଯେଉଁସବୁ ପ୍ରତୀକଗୁଡ଼ିକ ବ୍ୟବହୃତ, ସେଗୁଡ଼ିକ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଇଙ୍ଗିତଧର୍ମୀ ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ଏଥିରେ କୌଣସି ସ୍ପଷ୍ଟତା ବା ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତା ନ ଥାଏ ।

ଏହାର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଉଛି ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସ୍ୱୟଂ ଜୀବନର କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତା ସମ୍ପର୍କରେ ବିଶ୍ୱାସ କରନ୍ତି ନାହିଁ । ଯେଉଁ ଅସଂଲଗ୍ନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଜୀବନର ଦୁର୍ବହ ଭାର ସେମାନେ ବୋହିଚାଲିଛନ୍ତି, ମଞ୍ଚରେ ତା'ର ଉପସ୍ଥାପନ ହିଁ ହେଉଛି ସେମାନଙ୍କର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ସେମାନଙ୍କର ହତାଶା,

ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତା, ଯୁକ୍ତିହୀନତା ସମ୍ପର୍କରେ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟଭାବ ହିଁ ଏହିସବୁ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ । ଏ ସମଗ୍ର ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି ସେମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଅର୍ଥହୀନ, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ, ଅସଂଲଗ୍ନ, ଶୃଙ୍ଖଳାହୀନ ଏବଂ ତେଣୁ ଆବସର୍ଡ୍ । ସୃଷ୍ଟିର କୌଣସି ଶୃଙ୍ଖଳା ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣତାକୁ ସେମାନେ ବିଶ୍ୱାସ କରନ୍ତି ନାହିଁ । ପରମ୍ପରା-ଧର୍ମୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଜୀବନ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ସୁସଙ୍ଗତ । ଜୀବନର ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସୁନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଏବଂ ଏହା ବିଧିନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ମଧ୍ୟ । ମାତ୍ର ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଜୀବନ ହେଉଛି ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଅନ୍ୟ ନାମ ଏବଂ ଏହି ଯନ୍ତ୍ରଣାର ବର୍ଣ୍ଣ ପୁଣି ନୀଳ । ନୀଳ-ଯନ୍ତ୍ରଣାର ବିଷରେ ଜର୍ଜରିତ ହୋଇ ମଣିଷ ଝରିଯାଏ, ସରିଯାଏ ଏବଂ ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ ଭାବରେ ହଜିଯାଏ । ଯେହେତୁ ଜୀବନ ପଛରେ କୌଣସି ଅଟଳ ବିଶ୍ୱାସ ନାହିଁ, ସ୍ପଷ୍ଟ ଆଭିମୁଖ୍ୟ ନାହିଁ, ତେଣୁ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ହେଉଛି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ । ମଣିଷ ଯେଉଁ ରାଶି ରାଶି ଦର୍ଶନଶାସ୍ତ୍ର ଲେଖୁଛି, ସେ ସମସ୍ତର ପରିଣାମ ହେଉଛି ଗୋଟିଏ ବିରାଟ ଶୂନ୍ୟ । ଆଜି ଆମେ ଯେଉଁ ମହାନ୍ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଉଦ୍ଭାବନର ଗର୍ବ କରୁଛୁ, ସେ ସବୁ ପୁଣି କେବଳ ମାନବ ଜାତିର ଅଜ୍ଞତା ତଥା ମୂର୍ଖତାର ପରିଚାୟକ ବୋଲି ଏମାନେ ମନେ କରନ୍ତି । ଗୋଟିଏ କଥାରେ ଜୀବନଟା ହିଁ ହେଉଛି ଏମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଆବସର୍ଡ୍ । ଜୀବନର ଆବର୍ସଡ଼ୀଟୀ ସମ୍ପର୍କରେ ସେମାନଙ୍କର ଯେଉଁ ଅନୁଭବ, ତାକୁ ହିଁ ସେମାନେ ନିଜ ନାଟକରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରିଛନ୍ତି ।

ବସ୍ତୁତଃ ଚଳିତ ଶତକର ବୌଦ୍ଧିକ-ଜଳବାୟୁରେ ଏହି ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନତା ହିଁ ହେଉଛି ଜୀବନର ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନୁଭବ । ଇଲିଅଟ୍ ଅନୁଭବ କରିଥିଲେ ଯେ, ଯେଉଁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଜୀବନକୁ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ କରି ଗଢ଼େ, ବର୍ତ୍ତମାନ କାଳରେ ତାହାର ଘୋର ଅଭାବ । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଜୀବନ ଥିଲା ସୁନିୟନ୍ତ୍ରିତ, କାରଣ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଘଟଣା-ପଛରେ ସେତେବେଳେ ଅନୁଭବ କରାଯାଉଥିଲା ଏକ ଅଦୃଶ୍ୟ ହସ୍ତର ଇଙ୍ଗିତ । ମାତ୍ର ଆଧୁନିକ ବିଜ୍ଞାନ ଏହି ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ସତ୍ତାକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅସ୍ୱୀକାର କରିଛି । ପରିଣାମରେ ଯାହା ଦିନେ ସୁଶୃଙ୍ଖଳ ଧାରାରେ ବହିଚାଲିଥିଲା, ଆଜି ତାହା ହୋଇପଡ଼ିଛି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଶୃଙ୍ଖଳ, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ । ପ୍ରଗାଢ଼ ଈଶ୍ୱରବିଶ୍ୱାସ ଦିନେ ଜୀବନକୁ ଯେଉଁ ଛନ୍ଦ ଦେଇଥିଲା, ଆଜି ତାହାର ଅଭାବରେ ଜୀବନ ହୋଇପଡ଼ିଛି ବାତ୍ୟା ବିକ୍ଷୁବ୍ଧ ସମୁଦ୍ରରେ ଏକ ପାଲହୀନ ନୌକା ସଦୃଶ । ଏହି ଅସ୍ଥିରତାର ଅନୁଭବରେ

ବିଚଳିତହୋଇ ଦିନେ ନିତ୍‌ସେ (Neitzesche) ଈଶ୍ୱରଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ ଘୋଷଣା କରିଦେଇଥିଲେ । ଏହାପରେ ଜୀବନରେ ସ୍ଥିରତା, ସୃଷ୍ଟିର ଲକ୍ଷ୍ୟନେଇ ଯେତେପ୍ରକାର ରାଜନୈତିକ-ଦର୍ଶନ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛି, ସେ ସମସ୍ତ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତାର ମହାନ୍ଧକାର ମଧ୍ୟରେ ଅବଲୁପ୍ତ ହୋଇଯାଇଛି । କାର୍ଲମାର୍କସଙ୍କର ସାମ୍ୟବାଦ-ଯାହା ଦିନେ ସୁବର୍ଣ୍ଣଯୁଗର ଇଙ୍ଗିତ ଦେଇ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିଲା,କାଳକ୍ରମେ ତାହା ପରିଣତ ହୋଇଛି ସର୍ବହରାର ଏକଛତ୍ରବାଦରେ । ନୂତନ ସରକାରୀ ଅର୍ଥନୀତିର ପରିଣତି ହୋଇଛି କେବଳ ବିବୃତିସର୍ବସ୍ୱ ଉଦ୍‌ଘୋଷଣାର ସଂଖ୍ୟାବୃଦ୍ଧି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶର ଯୋଜନାବଦ୍ଧ ଅର୍ଥନୀତି, ସମାଜଜୀବନରେ ଯେଉଁ ସମୃଦ୍ଧି ଆଣିଛି ତାହା ମୁଖ୍ୟତଃ ବାହ୍ୟ । ସମାଜଜୀବନର ଅଭ୍ୟନ୍ତର କ୍ରମଶଃ ହୋଇପଡ଼ିଛି ଅଶାନ୍ତି ଜର୍ଜର ଏବଂ ହତାଶାରେ କୋଳାହଳପୂର୍ଣ୍ଣ । ମୂଲ୍ୟବୋଧର ସମସ୍ତ ଆଦର୍ଶ ଏଠାରେ ଭୂଲୁଣ୍ଠିତ ହୋଇଛି । ଅଶାନ୍ତ ଏବଂ ଅସ୍ଥିର ଜୀବନ କ୍ରମଶଃ ହୋଇପଡ଼ିଛି ଏକ ଭୟାବହ ଦୁଃସ୍ୱପ୍ନ । ଏହିଭଳି ଏକ ଯନ୍ତ୍ରଣାମୟ ଜଟିଳ ପରିବେଶରେ ହିଁ ଆବସର୍ଡ଼-ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ସୃଷ୍ଟି ତଥା ବିକାଶ ।

ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ ଯେ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତାର ନିରନ୍ଧ୍ର ଅନ୍ଧକାର ମଧ୍ୟରୁ ସୃଷ୍ଟି ଏଇ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ, ସାର୍ତ୍ରେ (Satre) ଏବଂ କାମୁ (Camu) ପ୍ରଭୃତି ଦାର୍ଶନିକମାନଙ୍କର ସ୍ଥିତିବାଦର ଦର୍ଶନଠାରୁ ଖୁବ୍ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ ନୁହଁନ୍ତି । ଏହାକୁ ସେମାନଙ୍କ ଉପରେ ଏଇ ଦାର୍ଶନିକମାନଙ୍କର ପ୍ରଭାବ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ଉଭୟେ ଯେ ସମାନ ଭାବରେ ଚିନ୍ତା କରୁଥିଲେ, ଏଥିରୁ କେବଳ ତାହା ହିଁ ପ୍ରମାଣିତ ହେଉଛି । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ସେମାନଙ୍କର ଅନୁଭବକୁ ନାଟକରେ ପରିବେଷଣ କରିଥିଲେ । ସେମାନେ ନିଜ ନାଟକର ଭାବବସ୍ତୁରେ ତ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିଲେ, ଏଥିସହିତ କମ୍ୟୁନିକେଟ୍ କରିବା ନିମନ୍ତେ ନୂତନ ଏକ ଶୈଳୀ ମଧ୍ୟ ବ୍ୟବହାର କଲେ । ନିଜ ଭାବଧାରାର ବିଶ୍ଳେଷଣ ନିମନ୍ତେ ସେମାନେ ବ୍ୟବହାର କଲେ ପ୍ରଚୁର ଉପମା, ପ୍ରତୀକ ପ୍ରଭୃତି । ଏସବୁ ମୁଖ୍ୟତଃ ହେଉଛି ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଏବଂ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଛି ଅବଚେତନ ଏବଂ ସ୍ୱପ୍ନର ବିଶ୍ଳେଷଣରୁ । ଏହି କାରଣରୁ ଏସବୁ ଏତେ ସ୍ୱଷ୍ଟ ବା ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନୁହନ୍ତି ଏବଂ ପ୍ରଧାନତଃ ଇଙ୍ଗିତଧର୍ମୀ ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି । ବସ୍ତୁତଃ, କେତେକ ଆବସର୍ଡ଼-ନାଟକ ହେଉଛି, ପ୍ରକୃତ

ସ୍ୱପ୍ନର ନାଟ୍ୟରୂପ ମାତ୍ର । ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ ଆଡ଼ାମୋଭ୍ (Adamov) ପ୍ରଫେସର ତରନେ (professor Taranne) ନାମକ ଯେଉଁ ନାଟକଟି ଲେଖିଛନ୍ତି, ଏହା ହେଉଛି ତାଙ୍କର ଗୋଟିଏ ସ୍ୱପ୍ନର ନାଟ୍ୟରୂପ ।

ଭାବବିନିମୟର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ମାଧ୍ୟମ ରୂପରେ ସୁସଂଳାପର ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ଏହି ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠାଇଛନ୍ତି । ପାରମ୍ପରିକ ରୀତିର ଅର୍ଥବହ ସଂଳାପକୁ ଏମାନେ ପ୍ରଥମରୁ ହିଁ ନିଜ ନାଟକରୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ଦେଇଛନ୍ତି । ଅତିବ୍ୟବହାର, ଅପବ୍ୟବହାର ଫଳରେ ଏହିସବୁ ସଂଳାପର ପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ଭାବପ୍ରକାଶରେ ଆଉ କୌଣସି ଶକ୍ତି ନାହିଁ ବୋଲି ସେମାନଙ୍କର ମତ । ସେମାନେ ଆହୁରି ଅନୁଭବ କରନ୍ତି ଯେ, ସମ୍ପ୍ରତି ସମାଜଜୀବନରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁସବୁ ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଛି, ସେସବୁ ଚିନ୍ତାହୀନ ବାଚାଳତାର ଅର୍ଥହୀନ ପ୍ରକାଶ । ଏହା ଭାବପ୍ରକାଶକ ନୁହେଁ କିମ୍ବା କ୍ଳୃପ୍ତ ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ଦାର୍ଶନିକ, ରାଜନୀତିଜ୍ଞ ଏବଂ ବୈଜ୍ଞାନିକମାନଙ୍କର ବିଶ୍ଳେଷଣ ସମସ୍ୟା ସମାଧାନରେ ସେମାନଙ୍କର ବାଚନିକ ଉଦ୍ୟମ କେବଳ ଅରଣ୍ୟ ରୋଦନ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି ନୁହେଁ । ଏହା ପ୍ରଥମରୁ ହି ଶୂନ୍ୟ–ଗର୍ଭ । Waiting for Godot ନାଟକରେ ଲକିର ସେଇ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଭାଷଣ ହେଉଛି ସମସାମୟିକ ଦର୍ଶନ ତଥା ବିଜ୍ଞାନରେ ପ୍ରଯୁକ୍ତି ଭାଷାର ଏକ ରସାଳ ଲାଳିକା ମାତ୍ର । ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବାସ୍ତବବାଦୀ କୁହାଯାଇପାରେ । ଏଥିରେ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଭାବବିନିମୟ ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ, ସେସବୁ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଜୀବନରେ ବ୍ୟବହୃତ ଅର୍ଥହୀନ ଓ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଭାଷାର ଏକ ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଅନୁକରଣ । ଏ ବିଷୟ ଚିନ୍ତା କଲାବେଳେ ଆମକୁ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ସୁପରିକଳ୍ପିତ ଅର୍ଥବହ ସଂଳାପ ତଥା ସୁବିନ୍ୟସ୍ତ କଥାବସ୍ତୁ ସମ୍ପର୍କରେ ଭାବିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏଇ ମାପକାଠିରେ ସେଗୁଡ଼ିକ ମନେହେବେ ଏକାନ୍ତ ଅବାସ୍ତବ, କାରଣ ବାସ୍ତବ ଜୀବନରେ କେହି କେବେ ଏଭଳି ଭାବିଚିନ୍ତି ମପାଚୁପା ରୀତିରେ କଥା କୁହେ ନାହିଁ କିମ୍ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ କାର୍ଯ୍ୟ ମଧ୍ୟ କରେ ନାହିଁ ।

ଅଧିକାଂଶ ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟ୍ୟକାର ହେଉଛନ୍ତି ସ୍ୱଦେଶରୁ ନିର୍ବାସିତ । ସେମାନେ ଫ୍ରାନସରେ ବସବାସ କରି ନିଜ ନିଜର ପରୀକ୍ଷାନିରୀକ୍ଷା ଚଳାଇଥିଲେ । ବେକେଟ୍ ଏମାନଙ୍କର ମୁଖ୍ୟ ପ୍ରବକ୍ତା । ସେ ଥିଲେ ଜଣେ ଆଇରିଶ୍ । ଆୟେନେସ୍କୋ ଯେ କି

ନିଜର ବୌଦ୍ଧିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ନିମନ୍ତେ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ବହୁଳ ଭାବରେ ଅଭିନନ୍ଦିତ–ସେ ଥିଲେ ଜଣେ ରୁମାନୀୟ । ଆଡ଼ାମୋଭ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ରୁଷରେ, ୧୯୦୮ ମସିହାରେ ଏବଂ ଏକ ଗଭୀର ମାନସିକ ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ପରେ ନାଟକ ଲେଖିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି । ଜାଁ ଜାନେଟ୍ ଅବଶ୍ୟ ଜନ୍ମସୂତ୍ରରେ ଜଣେ ଫରାସୀ ଥିଲେ । ତେବେ ସେ ସୁଦ୍ଧା ନିର୍ବାସିତ ଥିଲେ । କାରଣ ଫରାସୀ ଅଭିଜାତ ସମାଜରେ ତାଙ୍କର ସ୍ଥାନ ନ ଥିଲା । ଜୀବନ ପ୍ରତି ତାଙ୍କର ଥିଲା ଏକ ଅନାସକ୍ତ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ । ଏହା କେବଳ ତାଙ୍କ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯେ ଘଟିଥିଲା, ତାହା ନୁହେଁ । ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାର ଜୀବନକୁ ଦେଖୁଥିଲେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିର୍ଲିପ୍ତ, ଅନାସକ୍ତ ଦୃଷ୍ଟିରେ ସତେଯେମିତି ସେମାନେ ଏ ଜୀବନର ଅଂଶବିଶେଷ ନୁହନ୍ତି ! ଜୀବନ ପ୍ରତି ଏହି ମମତାହୀନ ନିର୍ଲିପ୍ତତା, ତଥା ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦୂରତ୍ୱବୋଧ କାରଣରୁ ହିଁ ଏହା ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଅର୍ଥହୀନ ତଥା ଦୁର୍ବହ ହୋଇ ପଡ଼ିଥିଲା ।

ଆବସର୍ଡ଼–ନାଟ୍ୟ ଚିନ୍ତା ଯେ, ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭିନବ ଏବଂ ସ୍ୱୟମ୍ଭୁ, ଏହା କିନ୍ତୁ କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ଏହା ହଠାତ୍ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରି ନ ଥିଲା ମଧ୍ୟ । ପୂର୍ବ ପ୍ରଚାରିତ ଅନେକ ନାଟ୍ୟଧାରା ମଧ୍ୟରେ ଏହାର ମୂଳ ଉତ୍ସର ସନ୍ଧାନ କରାଯାଇପାରେ । ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀସ୍, ରୋମ୍, ଇଟାଲୀ, ଇଂଲଣ୍ଡ ପ୍ରଭୃତି ଦେଶରେ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ପ୍ରଚାରିତ ନାଟ୍ୟଧାରା, ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ରୂପକ ତଥା ପ୍ରତୀକ–ନାଟକ, ଏଭଳି କି ପ୍ରାଚୀନ ପୂଜା ଉତ୍ସବ ପ୍ରଭୃତି ଅବସରରେ ଆୟୋଜିତ ଅଭିନୟର ପ୍ରାଥମିକ ରୂପ ଏ ପ୍ରତ୍ୟେକର ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ କିଛି ନା କିଛି ଅବଦାନ ରହିଛି । ବସ୍ତୁତଃ ଏ ସମସ୍ତ ନାଟ୍ୟଧାରାର ସମନ୍ୱୟରେ ହିଁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟଧାରାର ବିକାଶ ।

ବିଶେଷକରି କାବ୍ୟ ତଥା ଗଳ୍ପ ଉପନ୍ୟାସରେ ଚଳିତ ଶତକରେ ଯେଉଁସବୁ ନୂତନ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାମାନ ଚାଲିଥିଲା, ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟଧାରା ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାହାର ଏକ ସମାନ୍ତରାଳ ସୃଷ୍ଟି ମାତ୍ର । ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗ, କାଫ୍‌କା ଏବଂ ଜେମ୍ସ ଜଏସ୍ ପ୍ରମୁଖ ଥିଲେ ଏହାର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ପୂର୍ବଜ । ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗ ଏବଂ କାଫ୍‌କା ସେମାନଙ୍କର କୃତିରେ ଅବଚେତନର ଯେଉଁ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଲେଷଣ କରିଛନ୍ତି, ବିଶେଷକରି କାଫ୍‌କା ତାଙ୍କ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ଉପନ୍ୟାସ The Trail ରେ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଏଇ ସୃଷ୍ଟିରେ ମାନବ ଜୀବନର ବ୍ୟର୍ଥତା ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ ସ୍ପଷ୍ଟ ମନ୍ତବ୍ୟମାନ ଦେଇଛନ୍ତି, ସ୍ୱପ୍ନର ଯେଉଁ

ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ଜେମ୍‌ସ ଜଏସ୍ ଚେତନାପ୍ରବାହର ଯେଉଁ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି, ଏସବୁ ସମ୍ମିଳିତ ଭାବରେ ହିଁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟଧାରାର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ନିମନ୍ତେ ମାର୍ଗ ପରିଷ୍କାର କରିଦେଇ ଥିଲା । ତେଣୁ ଏଥିରେ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ସାହିତ୍ୟିକ ଚିନ୍ତାଧାରାର ଏକ ବିକଶିତ ରୂପକୁ ହିଁ ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଇବା । ସୂଚିତ ସାହିତ୍ୟିକବୃନ୍ଦ ମୁଖ୍ୟତଃ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ପ୍ରତୀକଗୁଡ଼ିକ ନିଜ ନିଜର କୃତିରେ ବ୍ୟବହାର କଲେ । ଆବସାର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ମଧ୍ୟ ଏହିସବୁ ପ୍ରତୀକର କାବ୍ୟିକ ଇଙ୍ଗିତଧର୍ମିତା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରି, ତାହାକୁ ନିଜ ନାଟକରେ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି ।

କେତେକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରବୃନ୍ଦ ପରମ୍ପରାଠାରେ ବିଶେଷ ଭାବରେ ଋଣୀ । ବିଶେଷ କରି ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ତଥା ଆବେଗଧର୍ମୀ ଦୃଶ୍ୟାବଳୀ ଚାର୍ଲିଚାପଲିନ୍‌ଙ୍କ ବିଶେଷ ଧରଣର ବାଚନଭଙ୍ଗୀ, ଲରେଲ୍ ଏବଂ ହାର୍ଡ଼ିଙ୍କ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ସୃଷ୍ଟି ଲୁଇ କାରୋଲ୍‌ଙ୍କ ଆଲିସ୍, ଏଭଳି କି ଏଡ଼ୱାର୍ଡ଼ ଲିୟର୍‌ଙ୍କର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ କବିତା–ଏସବୁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟଧାରାର ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଛନ୍ତି । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବରେ ଡାଡ଼ାଇଜମ୍, ସରରିଆଲିଜମ୍ ପ୍ରଭୃତି ବିଭିନ୍ନ 'ବାଦ' ନିକଟରେ ନିଜର ଋଣ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି । ବିଶେଷକରି ପାରିସ୍‌ର ତତ୍କାଳୀନ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ମହଲର ଆଧୁନିକ ଚିନ୍ତାଧାରା ହିଁ ଏମାନଙ୍କୁ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାର ଚମତ୍କାର ସୁଯୋଗ ଦେଇଛି । ନାଟ୍ୟଧାରା ରୂପେ ଯଦିଓ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି ବିଗତ ଶତକର ଶେଷ ପାଦରେ ହୋଇଥିଲା, ତଥାପି ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରୂପରେ ଏହା ସ୍ୱୀକୃତି ଲାଭ କଲା ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରେ ।

ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକରେ ଭାବବସ୍ତୁ (Theme) ସାଧାରଣତଃ ଏକମୁଖୀ ଏବଂ ଅବଚେତନର ବିଶ୍ଳେଷଣ ପ୍ରକ୍ରିୟା ହେଉଛି ଏହାର ବିଶେଷ ଦିଗ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ଆୟେନେସ୍କୋଙ୍କର Amedee ନାମକ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟକକୁ ନିଆଯାଇପାରେ । ଏଥିରେ ଆମିଡ଼ି ଏବଂ ତା'ର ପତ୍ନୀ ମାଡ଼େଲିନ୍ ଗୋଟିଏ ଭୟଙ୍କର ଶବ କବଳରୁ ଆତ୍ମରକ୍ଷା କରିବା ନିମନ୍ତେ କି ଭଳି ପ୍ରାଣାନ୍ତକ ସଂଗ୍ରାମରେ ଲିପ୍ତ, ତାହା ହିଁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ମୁକ୍ତିଲାଭର ବ୍ୟାକୁଳ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ହିଁ ହେଉଛି ଏହାର କେନ୍ଦ୍ରୀୟ ଭାବ । ଏହି ଶବଟି ତେବେ କାହାର ? ନାଟ୍ୟକାର ଏଠାରେ ଇଙ୍ଗିତ ସାହାଯ୍ୟରେ ସାମାନ୍ୟ ସୂଚନା ମାତ୍ର ଦେଇଛନ୍ତି । ହୋଇପାରେ, ତାହା ଆମିଡ଼ି ପନ୍ଦର

ବର୍ଷ ପୂର୍ବେ ହତ୍ୟା କରିଥିବା ନିଜ ସ୍ତ୍ରୀର, ପ୍ରେମିକାର, ଅବା ହୋଇପାରେ ତା'ର ଅବୈଧ ସନ୍ତାନ, ପଡ଼ୋଶୀର ପୁତ୍ର କିମ୍ବା ଏହା ଅତୀତ ଅପରାଧର ପ୍ରତୀକ ହୋଇପାରେ, ହୋଇପାରେ ମଧ୍ୟ ଏକଦା ଜୀବନ ପାଇଁ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ ଥିବା ମୃତ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ବିଶ୍ୱାସ । ଏହି ଶବ କ୍ରମଶଃ ବୃଦ୍ଧିପାଇବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରେ । ଘରୁ ବାହାର ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବ୍ୟାପିଥାଏ । ଏହାକୁ ଟାଣି ବାହାର କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରୁ କରୁ ନିଜେ ଆମିଡ଼ି ଶୂନ୍ୟରେ ଭାସିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରେ । ବସ୍ତୁତଃ ଏହା ହେଉଛି ଏକ ସ୍ୱପ୍ନ ବିଳାସ । ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ବାସ୍ତବ ହୋଇପାରେ । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକରେ ଯେଉଁ ଫଟୋଗ୍ରାଫିକ ବାସ୍ତବତାର ସାକ୍ଷାତ ମିଳିଥାଏ, ଏହା ତାହାଠାରୁ ବହୁ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ । ଏହି ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ଦୁଇପ୍ରକାରର । ପ୍ରଥମଟି ହେଉଛି ଏହାର ଭାବ-ବସ୍ତୁର ଅନୁକାରୀ ଏବଂ ଅପରଟି ହେଉଛି ଏହାର ମଞ୍ଚାୟନରେ ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିବା ସମସ୍ୟା ଜନିତ ।

ଆବସାର୍ଡ଼ ନାଟକ ହେଉଛି ମୁଖ୍ୟତଃ କାବ୍ୟଧର୍ମୀ ନାଟକ । ଏଥିରେ ପ୍ରଚୁର ପରିମାଣରେ ପ୍ରତୀକର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର, ଗଢ଼ଣ ଏବଂ ବିଷୟବସ୍ତୁରେ ପ୍ରଚୁର ପରିମାଣରେ କାବ୍ୟିକତା ରହିଥାଏ । ଏଥିରେ ଯେଉଁସବୁ ପ୍ରତୀକ ବା ଉପମାର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ, ପ୍ରକୃତରେ ସେ ସବୁ ହେଉଛି ଜଟିଳ, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଏବଂ ଅତିମାତ୍ରାରେ ଇଙ୍ଗିତଧର୍ମୀ । ପ୍ରକାଶରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ରୂପକଥା ତୁଲ୍ୟ ପ୍ରତୀୟମାନ ହେଉଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ବାସ୍ତବତାଠାରୁ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ ନୁହନ୍ତି । କାରଣ ଏଥିରେ ଏହି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ସୃଷ୍ଟିରେ ମଣିଷ ମନର ନିଃସଙ୍ଗତା, ହତାଶା ଏବଂ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ପ୍ରଭୃତିର ବିଶ୍ଳେଷଣ ହିଁ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ରହିଥାଏ ଏକ ଗଭୀର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବାସ୍ତବତା । କାରଣ ଏହା ଅବଚେତନର ଅନ୍ଧାରୀ ମୂଳକକୁ ଉଙ୍କିମାରି ଅନାଇ ତାହାର ଯଥାର୍ଥ ସ୍ୱରୂପକୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଥାଏ । ଜୀବନର ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନତା ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ଆମର ଅସହାୟତା ଉପରେ ଏହା ଆଲୋକପାତ କରିଥାଏ । ଏଥିରେ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଜୀବନର ଦୟନୀୟ ରୂପଟିର ଅନୁଭୂତିସିଦ୍ଧ ସ୍ୱରୂପ ବିଶ୍ଳେଷିତ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହାର ବାସ୍ତବତାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବାର ଉପାୟ ନାହିଁ ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ଏହା କେବେ ହେଲେ ସାଧାରଣ ଜନତାର ମନର ଆଖ ପାଖରେ ସୁଦ୍ଧା ପହଞ୍ଚି ପାରିନାହିଁ । ଅତିବୌଦ୍ଧିକତାର ପ୍ରୟୋଗ, ଏହାକୁ କେବଳ

ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନଙ୍କ ସ୍ତରରେ ହିଁ ସୀମିତ କରି ରଖିଛି । ଧୂଳି ମାଟିର ପୃଥିବୀ, ଏହାର ସାଧାରଣ ସୁଖ, ଦୁଃଖ, ଆଶା ଆକାଙ୍କ୍ଷା ଯାହା ଆମର ହୃଦୟକୁ ବିଗଳିତ କରେ, ମଞ୍ଚର ଘଟଣା ସହିତ ଆମକୁ ଏକାତ୍ମ କରିଦିଏ, କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ସେ ସବୁର ଏଥିରେ ଘୋର ଅଭାବ । ଗୋଟିଏ କଥାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ, ମଣିଷ ଜାତିର ଦୟନୀୟ ସ୍ଥିତିର ଏହି ରୂପାୟନ ଆମକୁ ସ୍ତବ୍ଧ କରେ ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ମୁଗ୍ଧ କରିପାରେ ନାହିଁ ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମ ଦେଶରେ ଏହାର ପ୍ରସାର ଏବଂ ପ୍ରସାର ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଉ । ଏହା ଏକ ପ୍ରମାଣିତ ସତ୍ୟ ଯେ, ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟ ହେଉଛି ରସପ୍ରଧାନ । ରସର ଆବେଦନ ମୁଖ୍ୟତଃ ହୃଦୟ ପାଇଁ । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ମସ୍ତିଷ୍କ ପାଇଁ, ବୁଦ୍ଧି ପାଇଁ, ମନନ ଏବଂ ଚିନ୍ତନ ପାଇଁ । ହୃଦୟ ଏଠାରେ ଉପେକ୍ଷିତ । ତେଣୁ ଭାରତୀୟ ପାଣିପବନରେ ଜୀବନ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଏହି ସଦ୍ୟତମ ଅନୁଭୂତିଜ ରୂପ ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ଅପରିଚିତ ହୋଇ ରହିଯିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଆମର ଅନୁଭୂତିରେ ଜୀବନର ସେହି ନେତିବାଦୀ ରୂପ ସହଜରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୁଏନାହିଁ । ତାକୁ ବାଧ୍ୟ କରି ଖୋଜିବାକୁ ହୁଏ । ଅନୁଭୂତିରେ ଜୀବନ ଏଠି ନିସ୍ତରଙ୍ଗ, ଘଟଣାବିହୀନ ଏବଂ ଗଡ୍ଡ଼ାଳିକା ପ୍ରବାହରେ ଗତିଶୀଳ । ମାତ୍ର ସେଥିପାଇଁ କୌଣସି ଆକ୍ଷେପ ଏଠାରେ ଶୁଣାଯାଏନାହିଁ । ଭବିତବ୍ୟର ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ରୂପେ ତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରି ନିଆଯାଏ । ଆହୁରି ଗୋଟିଏ କଥା ମଧ୍ୟ ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଚିନ୍ତା କରାଯାଇପାରେ । ଯୁଦ୍ଧର ବିଭୀଷିକା, ଯନ୍ତ୍ର ସଭ୍ୟତାର କୁପରିଣାମ କିମ୍ବା ମହାନଗରବୋଧର ଯନ୍ତ୍ରଣା, ଏସବୁ ସହିତ ସିଧାସଳଖ ଆମର ଯୋଗାଯୋଗ ଏବେ ମଧ୍ୟ ଏତେ ନିବିଡ଼ ନୁହେଁ । ଏହିଭଳି ପରିସ୍ଥିତିରେ ଆମର ଚିନ୍ତା ଆଉ ଚେତନାରେ ସେ ଦେଶର ଦର୍ଶନ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେବା ଏକ କୁଣ୍ଠିତ କଳ୍ପନା ମାତ୍ର । ପରିଣାମରେ ତେଣୁ ଯେଉଁ ଦର୍ଶନ ସେ ଦେଶରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିଲା, ଚିନ୍ତାର ଏକ ଗଭୀର କିନ୍ତୁ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ରୂପ ଭାବରେ, ଆମ ଏଠାରେ ତାହା ହୋଇଗଲା ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ସୌଖୀନ ବୌଦ୍ଧିକବିଳାସ ମାତ୍ର । ଏହା ହେବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ନିଃସଙ୍ଗତା, ବ୍ୟକ୍ତିକେନ୍ଦ୍ରିକତା, ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା, ଅସହାୟତା ଏ ସବୁ ଅନୁଭୂତିର ଯେଉଁ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଛାଇ ପକାଏ, ସେ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ବ୍ୟାପି ଆମ ଏଠାରେ ରହିଛନ୍ତି ଈଶ୍ୱର, ଭଗବାନ, ସ୍ରଷ୍ଟା । ତାଙ୍କୁ ମୃତ ବୋଲି ଘୋଷଣା କରିଦେଲେ, ଆମ ପାଇଁ ଦାୟିତ୍ୱ ଶେଷ

ହୋଇଯାଏ ନାହିଁ । ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ତେଣୁ କୁହାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ଭାରତରେ ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକ ଚେର ମେଲି ପାରିବାର, କୌଣସି ସମ୍ଭାବନା ନ ଥିଲା । ଏଠାରେ ସେ ଧରଣର କୌଣସି ରଚନା ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିନାହିଁ ମଧ୍ୟ । 'ଏବଂ ଇନ୍ଦ୍ରଜୀତ୍' ଭଳି ଯେଉଁ କେତେକ ମୁଷ୍ଟିମେୟ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଏ ଦିଗରେ ହୋଇଛି, ତାହା ସୁଦ୍ଧା ଏକକ ହୋଇ ରହିଯାଇଛି । ପରମ୍ପରା ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିନାହିଁ ।

ଏହିଭଳି ପରିସ୍ଥିତିରେ ଓଡ଼ିଶା କଥା ନ କହିଲେ ମଧ୍ୟ ଚଳିବ । ଏଠାରେ ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକ ନାମରେ ଯାହାକିଛି ରଚିତ ଏବଂ ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି, ତାହା ମୂଳତଃ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ । ଏହି ପରୀକ୍ଷା ପୁଣି କରାଯାଇଛି ମୁଖ୍ୟତଃ ଏହାର ଗଢ଼ଣ (Form)ରେ । ତେଣୁ ଏଠାରେ ଏହି ତଥାକଥିତ ଆବସର୍ଡ୍ ଚେତନା ହେଉଛି ନିତାନ୍ତ ଭାବରେ ନାଟକର ବହିରଙ୍ଗର ବ୍ୟାପାର । ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର ସହିତ ଏହାର କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ । ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ ଚେତନାଠାରୁ ଆମେ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇପଡ଼ିଛୁ ବୋଲି ଦୁଃଖ କରିବାର କିଛି ନାହିଁ । କାରଣ ଆମ ପାଇଁ ଯାହା ସ୍ୱାଭାବିକ ଏବଂ ଗ୍ରହଣୀୟ, ଆମର ଦୂରଦର୍ଶୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ତାହା ହିଁ କରିଛନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ ସେମାନଙ୍କୁ ଧନ୍ୟବାଦ ଦେବାର କଥା । ତେଣୁ କେତେଜଣ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଆଗରେ ରଖି ଏଠାରେ ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ବିକାଶ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ ଆଲୋଚନା ହେଉଛି, ଯଥାର୍ଥତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାହାର କୌଣସି ଭିତ୍ତି ନାହିଁ । ଏଭଳିକି ଏମ୍.ଏ.ଶ୍ରେଣୀର ପ୍ରଶ୍ନପତ୍ରରେ ଏହି ଧରଣର ପ୍ରଶ୍ନ ତଥା ଉତ୍ତର ପତ୍ରରେ ତାହାର ଉତ୍ତର ମଧ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଏ ଧରଣର ଚିନ୍ତା କ୍ଷତିକାରକ ହୋଇଥିବାରୁ, ତାହା ଏହିଠାରୁ ବନ୍ଦ ହେଉ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ, 'ଆବସର୍ଡ୍' ନିମନ୍ତେ ଓଡ଼ିଆରେ 'ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ' ଶବ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗଟି ହେଉଛି ତ୍ରୁଟିପୂର୍ଣ୍ଣ । ବ୍ୟବହାରରେ 'ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ' ଶବ୍ଦଟି ଅବଶ୍ୟ 'ଅସଙ୍ଗତ' ଅର୍ଥରେ ପ୍ରଯୁକ୍ତ ହେଉଛି । ମାତ୍ର ଏହାର ଅଭିଧାନିକ ଅର୍ଥ ହେଉଛି ବ୍ୟବହାରାର୍ଥର ଠିକ୍ ବିପରୀତ । 'ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ' ଶବ୍ଦ ସାହାଯ୍ୟରେ 'ଆବସର୍ଡ୍' ଶବ୍ଦକୁ ଠିକ୍ ଭାବରେ ବୁଝାଯାଇ ପାରିବାର ସମ୍ଭାବନା ନଥିବାରୁ, ବଙ୍ଗଳା ଏବଂ ହିନ୍ଦୀରେ ଏହାକୁ ସେଇଭଳି ଭାବରେ ରଖିଦିଆଯାଇଛି । 'ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ' ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ହେଉଛି 'ପ୍ରଖ୍ୟାତ', 'ରମଣୀୟ', 'ପାରଦର୍ଶୀ' ଇତ୍ୟାଦି । ନୈଷଧୀୟ କାବ୍ୟରେ 'ପଦେ ପଦେ ସନ୍ତି ଭଟ୍ଟା ରଣୋଦ୍‌ଭଟ୍ଟାଃ' ଶ୍ଳୋକାଂଶରେ ଏହା ସେହି ଅର୍ଥରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଛି ।

ହିନ୍ଦୀଭାଷାରେ 'ବଂଶୀଧର ସଙ୍ଗୀତ କେ ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ ବିଦ୍ୱାନ ଔର ସିଦ୍ଧ ଗାୟକ ଥେ' – ଏହି ବାକ୍ୟରେ 'ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ' ଶବ୍ଦଟି କେଉଁ ଅର୍ଥରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଛି, ତାହା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା । ତେଣୁ ଏହିଠାରୁ 'ଆବ୍‌ସାର୍ଡ୍‌ ନିମନ୍ତେ' 'ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ' ଶବ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ ବନ୍ଦ ହେଉ । ଯେହେତୁ ଏହା ଏକ ବୈଦେଶିକ ଶବ୍ଦ ଏବଂ ଏହାର ଭାବପ୍ରକାଶକ ଉପଯୁକ୍ତ ଶବ୍ଦ ଓଡ଼ିଆରେ ନାହିଁ, ତେଣୁ ତାକୁ ସେହିଭଳି ଭାବରେ ରଖିଦିଆଯାଉ । ଏଥିରେ ଅସୁବିଧା କିଛି ନାହିଁ । ଅନ୍ୟ କେତେକ ଭାରତୀୟ ଭାଷାରେ ତାହା ହିଁ ହୋଇଛି ।



ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକର ବିବର୍ତ୍ତନ

ଚଳିତ ଶତକର ଚାଳିଶରୁ ପଚାଶ ଦଶକ ମଧ୍ୟରେ ବିଶ୍ୱନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲୋଡୁଥିବା ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟ୍ୟକାରବୃନ୍ଦ ଷାଠିଏ ଦଶକବେଳକୁ ବେଶ୍ ପରିଚିତ ହୋଇଗଲେ । ଏମାନେ ପ୍ରାଚୀନ ସଂସ୍କୃତି ଓ କଳାର ପୀଠ ପ୍ୟାରିସଠାରେ ନୂତନ ଏଇ ନାଟ୍ୟଧାରାର ପ୍ରୟୋଗ କରି ତାହାକୁ ବେଶ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ କରାଇ ଦେଇ ପାରୁଥିଲେ । ସାମୁଏଲ ବେକେଟ (ଆଇରିଶ୍), ୟୁକ୍ରନ, ଆୟେନସ୍କୋ (ରୁମାନୀୟ), ଆର୍ଥର ଆଡ଼ାମୋଭ (ରୁଷୀୟ), ଜାଁ ଜୀନଦ୍ (ଫରାସୀ) ବର୍ଟୋଲଡ଼ ବ୍ରେଖଟ (ଜର୍ମାନୀ) ଏବଂ ହାରୋଲ୍ଡ଼ ପିଣ୍ଟର (ବ୍ରିଟିସ) ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଆବସର୍ଡ଼ିଷ୍ଟବୃନ୍ଦ ପ୍ୟାରିସରୁ ହିଁ ଏହି ନୂତନ ନାଟ୍ୟଧାରାର ପ୍ରଚାର କରୁଥିଲେ ।

ପାରମ୍ପରିକ ନାଟ୍ୟରୀତିରେ ଅଭ୍ୟସ୍ତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ଏକାନ୍ତ ଅବାସ୍ତବ ଏବଂ ଉଦେଶ୍ୟହୀନ ମନେ ହୋଇପାରେ । ଆବସର୍ଡ୍ ଶବ୍ଦଟିର ସୃଷ୍ଟି ଠିକ୍ କେଉଁ ପରିସ୍ଥିତିରୁ ହେଲା ତାହା ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବା ସମ୍ଭବପର ହୋଇନଥିଲେ ହେଁ ଏ ସଂପର୍କରେ ଏକ ଅନୁମାନ କରାଯାଇପାରେ । କୁହାଯାଏ ଯେ ଚାଳିଶ ଦଶକର ପ୍ରାରମ୍ଭରୁ ଜୀବନ ପ୍ରତି ସମସ୍ତ ମମତା ହରାଇ ଆଲବର୍ଟ କାମ୍ୟୁ ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରିବା ନିମନ୍ତେ ପ୍ରାୟ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇଥିଲେ । The myth of Sisyphus ନାମକ ବିଶ୍ୱ ବିଶ୍ରୁତ ପୁସ୍ତକରେ ମଣିଷ ଜୀବନର ଦୟନୀୟ ସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବାକୁ ଯାଇ ସେ ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାଷାରେ ତାହାର ସୃଷ୍ଟିକୁ ଏକ ଅସହାୟ ନିର୍ବାସିତ ଜୀବ ସହିତ ତୁଳନା କରିଥିଲେ । ଜୀବନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହି ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ବୋଧରୁ ଆବସର୍ଡ଼ଟିର ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି ତାଙ୍କର ମତ । (The difference between man and his life, the actor and his setting truely

Constitutes the feeling of absurdily.) ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟଧାରା ଏହି ଚେତନାର ଏକ ପ୍ରସାରିତ ରୂପ । ଜୀବନର ଏକ ଯାନ୍ତ୍ରିକ ଏବଂ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ରୂପ ହିଁ ଏହିସବୁ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ସାର୍ତ୍ତେ କାମ୍ୟୁ ଏଲିଅଟ ଏବଂ କାଫକାଙ୍କ ରଚନାରେ ଜୀବନର ପ୍ରଚଳିତ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସମ୍ପର୍କରେ ବାରମ୍ବାର ସନ୍ଦେହ ପ୍ରକାଶ କରାଯାଇ ଧର୍ମୀୟ ଚେତନା ବିରହିତ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସମାଜରେ ଈଶ୍ୱର ମୃତ ବୋଲି ଘୋଷଣା କରି ଦିଆଯାଇଛି । ଈଶ୍ୱରଙ୍କର ଏହି ମୃତ୍ୟୁ ଘୋଷଣା ୧୮୮୩ ମସିହାରେ ନିତ୍ସେ ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ କରିଥିଲେ । ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରେ ପରେ ଏହି ଚିନ୍ତାଧାରା'ରେ ଦ୍ରୁତ ପ୍ରସାର ଘଟିଲା । ଆତ୍ମମର୍ଯ୍ୟାଦା ଏବଂ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱକୁ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରଖି ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ପୃଥିବୀରେ ତଥାପି ବଞ୍ଚିବାର କୌଣସି ସମ୍ମାନ ଜନକ ପଥର ସନ୍ଧାନ ମିଳିପାରେ କିମ୍ବା ନାହିଁ, ଏହାହିଁ ଥିଲା ସେମାନଙ୍କର ପ୍ରଶ୍ନ । ଏହି ଆତ୍ମିକ ଅନ୍ୱେଷଣର ଏକ ନୂତନ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ହେଉଛି 'ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରା' ।

ଏହି ପରମ୍ପରାର ପ୍ରସିଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟକାର ବ୍ରେଖଟ ଦକ୍ଷିଣ ଜର୍ମାନୀର ଅଗସବର୍ଗ ଠାରେ ୧୮୯୮ରେ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ପ୍ରଚଳିତ ଶିକ୍ଷା ପଦ୍ଧତିର ରକ୍ଷଣଶୀଳତା ତାଙ୍କୁ ଏତେ କୃତ୍ରିମ ମନେ ହୋଇଥିଲା ଯେ, ସେ ସେହି କାଳରୁ 'ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଶ୍ରେଣୀ' (ଯେଉଁଥିରେ ସେ ନିଜେ ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତଥିଲେ) ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହୀ ହୋଇ ଉଠିଲେ । ଚିକିତ୍ସା ଶାସ୍ତ୍ର ଅଧ୍ୟୟନ ପରେ ଅଗସ୍‌ବର୍ଗ ସାମରିକ ଚିକିତ୍ସାଳୟରେ ଚାକିରୀ କରିବା ସମୟରେ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ବାସ୍ତବରୂପ ସହିତ ତାଙ୍କର ସାକ୍ଷାତ ହୋଇଥିଲା । ୧୯୧୯ ବେଳକୁ ବ୍ରେଖଟ କମ୍ୟୁନିଜିମ୍‌ର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ସମ୍ପର୍କରେ ଆସିଲେ । ଏହି ସମୟରେ ସେ ମାର୍କସବାଦୀ ଦର୍ଶନ ଏବଂ ଅର୍ଥନୀତି ବିଷୟରେ ଅଧ୍ୟୟନ କରିଥିଲେ । ତାଙ୍କର ଧାରଣା ହେଲା କେବଳ ମାତ୍ର କମ୍ୟୁନିଜିମ୍ ସାହାଯ୍ୟରେ ପୃଥିବୀର ସମସ୍ତ ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ କରାଯାଇପାରେ । ପ୍ରଥମ ମହାଯୁଦ୍ଧ ପରେ ପରେ ଜର୍ମାନୀର ଯେଉଁ ଅର୍ଥନୈତିକ ଏବଂ ରାଜନୈତିକ ଦୁର୍ଗତି ହୋଇଥିଲା ତାହା ତାଙ୍କୁ ଏଭଳି ବିଚଳିତ କରି ପକାଉଥିଲା ଯେ, ସେ ଏକ ସମୟରେ ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ନାଟକ "The Measurer Taken" (୧୯୩୦) ରଚନା କରି, ସେଥିରେ ବିପ୍ଳବରସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଥିଲେ । ୧୯୩୩ ମସିହାରେ ସ୍ତ୍ରୀ କନ୍ୟା ସହ ଜର୍ମାନୀ ତ୍ୟାଗ କରି ଡେନମାର୍କରେ କିଛିଦିନ ପାଇଁ ବସବାସ କରିଥିଲେ । ତିରିଶ ଦଶକରେ ସେ ଲେଖିଥିବା

କିଛି ନାଟକରେ ନାଜୀବାଦ ଏବଂ ଫାଶୀବାଦ ବିରୁଦ୍ଧରେ ତୀବ୍ର ମନ୍ତବ୍ୟମାନ ଦିଆଯାଇଥିବାରୁ ୧୯୩୫ରେ ତାଙ୍କର ଜର୍ମାନୀ ନାଗରିକତ୍ୱ କାଢ଼ି ନିଆଗଲା । ଏହାପରେ ସେ ସ୍ୱିଡ଼େନ, ଆମେରିକା ଏବଂ ଋଷିଆ ପ୍ରଭୃତି ଦେଶ ପରିଭ୍ରମଣ କରିଥିଲେ । ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ସମୟରେ ହିଁ ତାଙ୍କର Galileo, The Good women of setzuan. Mother courage ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରଖ୍ୟାତ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା । ଆଜୀବନ ସାମ୍ୟବାଦ ଉପରେ ଅଖଣ୍ଡ ଆସ୍ଥାସ୍ଥାପନର ପରିଣାମ ସ୍ୱରୂପ ୧୯୫୫ରେ ତାଙ୍କୁ ଷ୍ଟାଲିନ ଶାନ୍ତି ପୁରସ୍କାର ମିଳିଥିଲା । ୧୯୫୬ରେ ଏହି ପ୍ରତିଭାଶାଳୀ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ ଘଟିଲା ।

ମଞ୍ଚକଳା ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ ବହୁ ପ୍ରବନ୍ଧ କିଛି ପ୍ରଖ୍ୟାତ ପୁସ୍ତକର ନାଟ୍ୟରୂପ ବ୍ୟତୀତ ବ୍ରେଖଟ ପ୍ରାୟ ଚାଳିଶରୁ ଅଧିକ ମୌଳିକ ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ସୁପ୍ରତିଷ୍ଠିତ 'ଏପିକ୍ ଥିଏଟର' ନିମନ୍ତେ ନାଟକ ରଚନା କରୁଥିବା ସମୟରେ ସେ ଜାପାନର ନୋଆ (Noh) ନାଟକ, ଫ୍ରାନ୍ସ ତଥା ଚୀନ୍ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ସାର ଗ୍ରହଣ କରି ମାର୍କସବାଦୀ ଚିନ୍ତା ଧାରା ସହିତ ସେ ସବୁର ଏକ ଆନୁପାତିକ ସମନ୍ୱୟ କଲେ । ଏ ସବୁଥିରେ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ପରିବର୍ତ୍ତେ ନୂତନ ଏକ ଶୈଳୀର ପ୍ରୟୋଗ କରାଗଲା । ନାଟକରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥିବା ଘଟଣାବଳୀ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କଠାରୁ ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଆଶା କରୁଥିଲେ । ଏଥି ନିମନ୍ତେ ସେ ସୃଷ୍ଟିକଲେ କେତେଗୁଡ଼ିଏ କଳାତ୍ମକ ପଦ୍ଧତିର ପାରମ୍ପରିକ କଥାବସ୍ତୁର ଖଣ୍ଡିତ ରୂପ ପ୍ରଦର୍ଶନ, ବାସ୍ତବତା ସହିତ ଅତିକଳ୍ପନା ପ୍ରବଣତାର ସମାନ୍ତରାଳ ରୂପ ବର୍ଣ୍ଣନା, ଅଭିନୟରେ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସହୀନତାର ପ୍ରୟୋଗ, ନାଟକରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇ ଥିବା ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଘଟଣାବଳୀ ବିଶ୍ଳେଷଣ ନିମନ୍ତେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ବିଚାରକର ସ୍ଥାନ ପ୍ରଦାନ ପ୍ରଭୃତି ହେଉଛି ସେହିସବୁ କଳାତ୍ମକ ପ୍ରୟୋଗ, ଯାହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଅକୁଣ୍ଠ ସମର୍ଥନ ଲାଭକଲା । ଏପିକ୍ ଥିଏଟରର ଅଭିନୟ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଯଥାର୍ଥ ଦ୍ରଷ୍ଟାର ଭୂମିକା ଅର୍ପଣକରି ସେମାନଙ୍କ ଚିନ୍ତନ ଶକ୍ତିକୁ ଉତ୍ତେଜିତ କରୁଥିଲା । ନାଟ୍ୟକାର ସମଗ୍ର ମାନବ ଜାତିକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣର ବସ୍ତୁରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇ ଏହାକୁ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ଏକ ପଦ୍ଧତି ମାତ୍ର ବୋଲି ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିଲେ । ପାରିମ୍ପରିକ ନାଟକରେ ଚରିତ୍ରରେ ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନଧର୍ମିତା ଆଦୌ ନଥାଏ । ଏଥିରେ ପୁଣି ବିକାଶର ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟତା

ଗୁରୁତ୍ୱ ଲାଭ କରିଥିବା ସ୍ଥଳେ ଏପିକ୍ ଥିଏଟରରେ କଥା ବସ୍ତୁର ଅଗ୍ରଗତି ଗୁଣନ ମାତ୍ରିକ ହୋଇଥାଏ । ପୂର୍ବୋକ୍ତ ନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀରେ ଦୃଶ୍ୟ ସମୂହର ଅନ୍ୟୋନ୍ୟ ନିର୍ଭରଶୀଳତା ସ୍ଥାନ ପାଉଥିବା ସ୍ଥଳେ ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟ୍ୟରୀତିରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦୃଶ୍ୟ ଥିଲା ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ।

Little Organan ନାମଧେୟ ପୁସ୍ତକରେ ବ୍ରେଖଟ୍ ଲେଖିଛନ୍ତି We need a theatre which not only renders feelings in rights and impulses possible such as are permitted by the particular historical field of human relations in which the particular action takes place but which uses and engenders thoughts and feelings that play a role in the changing of the field itself. ପ୍ରଚଳିତ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏଥିରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରାଯାଇ ଅଭିନୟ କଳାକୁ 'ମନ' ଏବଂ 'କାନ' ନିକଟରୁ ବୌଦ୍ଧିକ ସ୍ତରକୁ ନିଆ ଯାଇଛି । ବ୍ରେଖ୍ଟ ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିଲେ ଯେ, ବାସ୍ତବତା ସହିତ ନିବିଡ଼ ସମ୍ପୃକ୍ତି ହିଁ ହେଉଛି କଳାର ପ୍ରଧାନ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ଅଭିନେତା ଘଟଣାବଳୀକୁ ଇତିହାସ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇ ସେହି ଭଳି ତାହାର ରୂପ ଦେବେ ବୋଲି ନାଟ୍ୟକାର ଆଶା କରୁଥିଲେ । ଅଭିନେତା ଏବଂ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଯୋଗାଯୋଗ ରହି ଆସୁଥିଲା ସେ ସବୁ ନିତାନ୍ତ ଅସାର ବୋଲି ମଧ୍ୟ ବ୍ରେଖ୍ଟ ଘୋଷଣା କରିଥିଲେ । ଏହି ସମ୍ପର୍କ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଏତେ ସଚେତନ କରିଦିଏ ଯେ ସେମାନେ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବା ଚରିତ୍ରକୁ ତାହାର ନିଜ ଯୋଗ୍ୟତାରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଚିନ୍ତା କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ତେଣୁ ବ୍ରେଖ୍ଟ ନିଜ ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତ ସ୍ଲୋଗାନ ଏବଂ ଏହି ଧରଣର ଅନ୍ୟ କେତେକ ଉପାୟର ପ୍ରୟୋଗ କରି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଚରିତ୍ର ସହିତ କ୍ଷୀରନୀର ନ୍ୟାୟରେ ମିଶିଯିବାରୁ ବିରତ କରିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କଲେ । ଚରିତ୍ର ସହିତ ନିବିଡ଼ ସମ୍ପୃକ୍ତି (Total involvement) ନାଟକର ସଫଳତାରେ ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ ବୋଲି ଏଯାବତ୍ ଯେଉଁ ବିଶ୍ୱାସଟି ପ୍ରଚଳିତ ଥିଲା, ଏହି ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ବାଦୀ (alienation) ପଦ୍ଧତିର ପ୍ରୟୋଗରେ ତାହାର ଅବସାନ ଘଟିଲା । ଏହି ପଦ୍ଧତିଟି ଦର୍ଶକ ସମାଜର ବିଶ୍ଳେଷଣାତ୍ମକ ବୌଦ୍ଧିକ ଚେତନା ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ଚେତନାଟି ପୂର୍ବରୁ ରୁଷୀୟ

ନାଟକରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇ ସାରିଥିଲା । ଝଲମଲ ଆଲୋକସଜ୍ଜା, ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ପୋଷାକ ପରିଚ୍ଛଦ କିମ୍ବା ଉଜ୍ଜଳ ବେଶ ସଜ୍ଜାକୁ ବାଦ ଦେଲେ ଚରିତ୍ର ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ଭାବରେ ନିଜକୁ ମଞ୍ଚରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଇପାରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦକୁ ବ୍ରେଖଟ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଚେତନାର ଏକ ଅଂଶ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇଥିଲେ । ବାସ୍ତବବାଦ ଏବଂ କଳା ମଧ୍ୟରେ ନିବିଡ଼ ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି । ବସ୍ତୁତଃ କଳାକୁ ବାସ୍ତବତାର ଏକ ଆଲୋଚନାତ୍ମକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରେ । ଜୀବନରେ ଏଭଳି ଅନେକ ନମନୀୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ଆସେ, ଯେତେବେଳେ କି ତାହା ପ୍ରତି ଏକ ନିର୍ଲିପ୍ତ ଉଦାସ ଦୃଷ୍ଟି ବହୁ ସମସ୍ୟା ସମାଧାନରେ ସହାୟକ ହୋଇଥାଏ । ନିଜର ମା'ଙ୍କୁ ଅନ୍ୟର ସ୍ତ୍ରୀ ରୂପେ ସହ୍ୟକରିବା ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଏହିଭଳି ଏକ ଚେତନାର ପ୍ରୟୋଜନ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା ହିଁ ହେଉଚି ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦ ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ ତାଙ୍କ ଆଲୋଚନାରେ ନାଟକରେ ଭାଗ୍ୟର ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ଯାହା ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଥିଲେ; ବ୍ରେଖଟ ସେଥିରେ ସହମତ ନଥିଲେ । ବଦଳରେ ସେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବାକୁ ଚାହିଁଲେ ଏଭଳି ଏକ ପୃଥିବୀର, ଯାହାର ଏକମାତ୍ର ପ୍ରଭୁ ହେଉଛି ମଣିଷ ନିଜେ । ଚରିତ୍ରର ଆଚରଣ ବିଧି ସମ୍ପର୍କରେ ପରମ୍ପରାନୁଗ ନ ହୋଇ ପରୀକ୍ଷା ଚଳାଇ ଯିବା ନିମନ୍ତେ ସେ ଆହ୍ୱାନ ଜଣାଇ ଥିଲେ । ନାଟକର ପରିଣତିକୁ ଦୁଇଟି ରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବା ହେଉଛି ଏହି ପରୀକ୍ଷାର ଏକ ଅଙ୍ଗ । ଅବଶ୍ୟ ବୟସ ବଢ଼ିବା ସାଙ୍ଗେ ସାଙ୍ଗେ ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ଏହିସବୁ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ପ୍ରାୟ ବିଦାୟ ଦେଇ ପରମ୍ପରାର ଅତି ନିକଟକୁ ଚାଲି ଆସିଥିଲେ । ଥିଏଟରକୁ Place of entertainment and of pleasure ରୂପେ ଦେଖିବା ଏହି ସମୟର ଘଟଣା । ଚିନ୍ତା କରିବାର କଥା ଯେ, ଏହା ମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଧାରଣା ଠାରୁ ଖୁବ୍ ବେଶୀ ଦୂରର ନୁହେଁ । ନାଜୀବାଦ ଏବଂ ପୁଞ୍ଜିବାଦ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଅଗ୍ନି ଉଦ୍‌ଗୀରଣ କରି ମାର୍କସବାଦ ସପକ୍ଷରେ ଯୁକ୍ତି ବାଢୁଥିବା ଏବଂ The theatre should to teach not even be expected ବୋଲି ମତ ପୋଷଣ କରୁଥିବା ନାଟ୍ୟକାର କ୍ରମଶଃ ଶଗଡ଼ ଗୁଳାର ନିକଟକୁ ଚାଲି ଆସିଥିଲେ ।

Mother courage and her children (1941), ଏପିକ ଥିଏଟର ନିମନ୍ତେ ରଚିତ ହୋଇଥିବା ନାଟକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ । ଏଥିରେ ସୁଦୂର ଇତିହାସ

ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରାଯାଇଛି । ଏହି ଧରଣର ନାଟକରେ ପୁଣି ପରୀ ରାଇଜର କାହାଣୀ , କିଛି ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ବିବରଣୀ ଏବଂ ନୀତିଶିକ୍ଷାମୂଳକ ଗଳ୍ପ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ପରିବେଶ ରୂପେ ଏଥିରେ ଗୃହୀତ ହୋଇଥାଏ ଭାରତ, ଚୀନ, ଜାପାନ ପ୍ରଭୃତି ଦୂର ଦେଶ ଗୁଡ଼ିକ । The Measures Taken ନାଟକରେ ଚୀନ ଦେଶକୁ ପଟ୍ଟଭୂମି ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରି ନିଆଯାଇଛି । ଆନ୍ନାଫଲଙ୍ଗ ନାମଧେୟା ନାରୀ ଚରିତ୍ରଟିଏ କଳ୍ପନା କରି ତାକୁ ମଦର କରେଜ ଉପାଧିଟିଏ ଦେଇ ନାଟ୍ୟକାର ଦେଖାଇଛନ୍ତି, ନିଃସଙ୍ଗ ଏକ ପଥଚାରିଣୀର ନିରାସକ୍ତ ପଦଯାତ୍ରାର ମାର୍ମିକ ବିବରଣୀ । ସ୍ୱାମୀ ପରେ ସ୍ୱାମୀ ଆସିଛନ୍ତି, ଯାଇଛନ୍ତି । ସନ୍ତାନ ପରେ ସନ୍ତାନ ଝରିପଡ଼ିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ତଥାପି ମଦର କରେଜଙ୍କର ଦେଶ ପରିକ୍ରମା ବନ୍ଦ ହୋଇ ନାହିଁ । ଯୁଦ୍ଧ ବିଭୀଷିକା ତାଙ୍କଠୁ ଜୀବନର ସୁଖ ସ୍ୱାଚ୍ଛନ୍ଦ୍ୟ ସବୁ ଛଡ଼ାଇ ନେଇଛି । ତଥାପି ଜୀବନର ଏକ ଦୁର୍ବହ ବୋଝଭଳି ବଞ୍ଚିବାର ଶେଷ ସାଧନ ଗାଡ଼ିଟିକୁ ଟାଣି ଟାଣି ମଦର କରେଜ ଚାଲିଛନ୍ତି ।

ବିଚାର କରି ଦେଖିଲେ, ଚରିତ୍ରଟି ଅତ୍ୟନ୍ତ ଜଟିଳ ମନେହୁଏ । ଯୁଦ୍ଧ କବଳରୁ ସେ ନିଜର ସନ୍ତାନମାନଙ୍କୁ ରକ୍ଷା କରି ପାରିନାହାନ୍ତି । ବ୍ରେଖଟ ଏ ଚରିତ୍ରକୁ living contradiction ବୋଲି ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି । ଯୁଦ୍ଧ ନିକଟରେ ଦୋଷୀ ନିର୍ଦ୍ଦୋଷ, ଭଲ ମନ୍ଦର କୌଣସି ପାର୍ଥକ୍ୟ ନ ଥାଏ । ଅଗ୍ନି ନିର୍ବିକାର ଚିତ୍ତରେ ଦେବ ବିଗ୍ରହକୁ ଗ୍ରାସ କଲାଭଳି ସମସ୍ତେ ଯୁଦ୍ଧଗ୍ରସ୍ତ ହୁଅନ୍ତି । ବାଛ ବିଚାର ନଥାଏ । ମଦର କରେଜ ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ଯୁଦ୍ଧର ଏହି ରୂପ (ଯାହା ଦେଖାଯାଉଛି ଏହାହିଁ ତାଙ୍କର ଯାବତୀୟ ଦୁଃଖର କାରଣ)କୁ ନିନ୍ଦା କରିଛନ୍ତି । ଦରିଦ୍ର ନିରନ୍ନ ଜନତାକୁ ସାହସର ସହିତ ଏହାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେବା ନିମନ୍ତେ ଆହ୍ୱାନ ଜଣାଇଛନ୍ତି । ମାଆର ସ୍ନେହ କୋମଳ ମନ ନେଇ ଚାପଲିନ୍ ନିକଟରେ ନିଜ କନ୍ୟାର ମୃତ୍ୟୁର ବିବରଣୀ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ଭାଷାରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । It is a historic moment to me even they hit my daughter over the eye, she is all but finished now she will never get husband and he's so mad about children. ଜନନୀର ଦୃଷ୍ଟି ନେଇ ସେ ନିଜର କନ୍ୟା ସନ୍ତାନର ଜୀବନର ବ୍ୟର୍ଥତାକୁ ଭଗ୍ନ ହୃଦୟରେ ଅନୁଭବ କରିଛନ୍ତି । ସେହି ଆନା ପୁଣି ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଂଶରେ ଯୁଦ୍ଧର ସପକ୍ଷରେ ସଙ୍ଗୀତ ଗାନ କରିଛନ୍ତି । ନାଟକଟିରେ ତେଣୁ କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ମୂଳକ ଇତିହାସ ଏବଂ ସମସାମୟିକ ମାନବ

ସମାଜ ସମ୍ପର୍କିତ ବହୁ ବିବଦମାନ ଘଟଣା ଏବଂ ପରିବେଶ ସମ୍ପର୍କରେ ବର୍ଣ୍ଣନା ଦିଆଯାଇଛି ।

ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକରେ ସମାଜର ନିମ୍ନ ଶ୍ରେଣୀ ଜନତାର ଇତିହାସ ଅଧିକ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । କାରଣ ନାଟ୍ୟକାର ମନେ କରୁଥିଲେ, ବାସ୍ତବତାର ସମସ୍ତ ଭାର ଏମାନଙ୍କର ଉପରେ ହିଁ ପଡୁଥିଲା । ଅନୁମାନ କରାଯାଇ ଥାଏ ଯେ, ମଦର କରେଜ ଚରିତ୍ରରେ ଏହିଭଳି ବିଚିତ୍ର ବିପରୀତାତ୍ମକ ଗୁଣ ଦୋଷର ଆରୋପଣ ପଛରେ ରହିଥିଲା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଇଚ୍ଛାକୃତ ଇପ୍‌ସା, ଯାହା ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକତା ସମ୍ପର୍କରେ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକର ପାରମ୍ପରିକ ବିଶ୍ୱାସକୁ ବଦଳାଇ ଦେବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ।

ଗାଲିଲିଓ (୧୯୩୮-୩୯) ନାଟକର ପନ୍ଦରଟି ପ୍ରାୟ ବିଭିନ୍ନ ଦୃଶ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ବୈଜ୍ଞାନିକଙ୍କର ଜୀବନ ଏବଂ ତାହାର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ନିଜ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି ଯେ, ଗାଲିଲିଓ ଅନ୍ଧତ୍ୱର ଛଳନା କରି ନିଜ ଗବେଷଣାରେ ଲାଗିରହିଥିଲେ ଏବଂ ଆନ୍ଦ୍ରେୟ ସାର୍ତି ନାମକ ଶିଷ୍ୟଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ନିଜ ଗବେଷଣାର ଫଳାଫଳକୁ ଇଟାଲୀ ବାହାରକୁ ପଠାଇ ଦେଇଥିଲେ । ନିରନ୍ଧ୍ର ଅନ୍ଧକାର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୋକର ପୃଷ୍ଟପୋଷକତା କଲାଭଳି ଅଜ୍ଞାନଅନ୍ଧକାର ପୂରିତ ତତ୍କାଳୀନ ପରିବେଶରେ ତାଙ୍କର ଗବେଷଣା ଲବ୍‌ଧ ଜ୍ଞାନ ଆଲୋକର ଭୂମିକା ତୁଲାଇ ଥିଲା । ଏହି ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥିବା ସମୟରେ ହିଁ ପରମାଣୁ ବୋମା ଉଦ୍‌ଭାବିତ ହୋଇଥିଲା । ଜଣେ ସଚେତନ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ଭଳି ବ୍ରେଖ୍‌ଟ କେବଳ ପ୍ରତ୍ୟେକ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଉଦ୍‌ଭାବନର ନୈତିକ ଦିଗଟି ସମ୍ପର୍କରେ ଚିନ୍ତା କରୁଥିଲେ । ଏହି ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଆବିଷ୍କାର ଉଦ୍‌ଭାବନର ଭବିଷ୍ୟତ ଫଳାଫଳ ଏବଂ ମାନବ ଜାତିର ଉତ୍‌ଥାନରେ ଏହାର ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କୀୟ ନାନାପ୍ରଶ୍ନ ସତତ ତାଙ୍କୁ ଆଲୋଡ଼ିତ କରୁଥିଲା । ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଦୃଶ୍ୟରେ ହିଁ ସେ ଏହିଭଳି ଅନେକ ପ୍ରଶ୍ନର ଅବତାରଣା କରିଛନ୍ତି, ପଥରଟିଏ ପକାଇ ଦେଲେ ତାହା ନିମ୍ନମୁଖି ହୁଏ କାହିଁକି, ଫୋପାଡ଼ି ଦେଲେ ତାହା ଉପରକୁ ବା ଉଠିଯାଏ କାହିଁକି, ଏଭଳି ସାଧାରଣ ଘଟଣାର କାରଣ ଜାଣିବାକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଉଦ୍‌ବିଗ୍ନ ହୋଇ ପଡ଼ିଛନ୍ତି । ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ଯେଉଁଠି ବିଶ୍ୱାସର ରାଜପଣ ଚାଲିଥିଲା ସେଠି ଆଜି କଥା କଥାକେ ସନ୍ଦେହ ମୁଣ୍ଡ ଟେକି ଠିଆ ହୋଇଛି । ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ସତ୍ୟ ସବୁକୁ

ଅବିଶ୍ୱାସର ଝଞ୍ଜାରେ ଉଡ଼ିଯିବାକୁ ପଡୁଛି । ନିର୍ବୋଧତାକୁ ନାଟ୍ୟକାର ମାନବ ସମାଜର ପ୍ରଧାନ ଶତ୍ରୁ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇଛନ୍ତି । 'ଗାଲିଲିଓ' ନାଟକରେ ସତ୍ୟାନୁସନ୍ଧାନ ପ୍ରକ୍ରିୟା ହେଉଛି ଏହାର ଭାବବସ୍ତୁ । ଦର୍ଶକମାତ୍ରେ ଜାଣନ୍ତି, ଗାଲିଲିଓ ଯାହା କରିବେ, ଭବିଷ୍ୟତ ସତ୍ୟ ରୂପରେ ତାହାହିଁ ଇତିହାସରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭ କରିବ । ସତ୍ୟଦ୍ରଷ୍ଟା ବୈଜ୍ଞାନିକଙ୍କର ଟେଲିସ୍କୋପ ଆବିଷ୍କାର, ସମଗ୍ର ମାନବ ଜାତିର ବୈଜ୍ଞାନିକ ଅନୁସନ୍ଧିତ୍ସା ଏବଂ ବର୍ହିମଣ୍ଡଳ ସହିତ ଏହାର ଯୋଗାଯୋଗର ପ୍ରତୀକ । ନାଟକଟିରେ ଗାଲିଲିଓଙ୍କର ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟାର ଯେଉଁ ସୂକ୍ଷ୍ମାତିସୂକ୍ଷ୍ମ ଆଲୋଚନାମାନ କରାଯାଇଛି ତାହାହିଁ ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଆକର୍ଷଣ ।

The good woman of setzuan (1943) ନାଟକରେ ପୁଞ୍ଜିବାଦୀ ଆଜିର କୃତ୍ରିମ ପରିବେଶରେ ସ୍ଥିତିବାଦରେ ଉଦାର ମାନବିକତାର ସଫଳତା ଏବଂ ବିଫଳତା ସମ୍ପର୍କରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଯାଇଛି । ତିନିଜଣ ଦେବତା ଗୋଟିଏ ଉଦାର ମାନବର ଅନ୍ୱେଷଣରେ ସେଟ୍ ଜୁଆନ୍ ଆଡ଼େ ଆସୁଛନ୍ତି । ଉଦାରଆତିଥ୍ୟ ତାଙ୍କୁ ମିଳିଛି ଜଣେ କପର୍ଦ୍ଦକଶୂନ୍ୟ ବାରବଧୂ ଠାରୁ । ଦେବତାମାନଙ୍କର ଅର୍ଥ ସାହାଯ୍ୟରେ ସେ ଯେଉଁ ତମାଖୁ ଦୋକାନଟି ଖୋଲୁଛି, ପରାନ୍ନଭୋଜୀ ଦଳେ ଆତ୍ମୀୟ ତାକୁ ପ୍ରାୟ ଶୋଷଣ କରି ନେଉଛନ୍ତି । ଏମାନଙ୍କ ଅତ୍ୟାଚାରରୁ ଆତ୍ମରକ୍ଷା କରିବା ନିମନ୍ତେ ଅବଶେଷରେ ତାକୁ ପୁରୁଷ ରୂପ ପରିଗ୍ରହ କରିବାକୁ ପଡୁଛି । ଏହି ସମୟରେ ତା'ର ଜୀବନରେ ଆସୁଛି ଏକ ଅସଫଳ ପ୍ରେମ, ପ୍ରେମିକାର ଅର୍ଥଲିପ୍ସାର ପରିଚୟ ପାଇବା ପରେ ଯେଉଁଠୁ ସେ ନିଜକୁ ଫେରାଇ ଆଣୁଛି । ନାୟିକା ଋଣଭାରରେ ଆକଣ୍ଠ ନିମଗ୍ନ ହୋଇ ପଡୁଛି । ପୁନର୍ବାର ପୁରୁଷର ଛଦ୍ମବେଶ ଧାରଣ କରି ସେ ନିଜର ବ୍ୟବସାୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିଛି । ନାରୀତ୍ୱର ହତ୍ୟା ଅପରାଧରେ ତାକୁ ବନ୍ଦୀ କରାଯାଉଛି ଏବଂ ବିଚାରରେ ଦେବତାମାନେ ବିଚାରକର ଆସନ ଗ୍ରହଣ କରୁଛନ୍ତି । ଶେଷରେ ସମସ୍ତ ରହସ୍ୟ ଉନ୍ମୋଚିତ ହେଉଛି ।

ବ୍ୟଥିତ ଏଇ ପୃଥିବୀରେ ଜଣେ ଭଲ ମଣିଷ ହୋଇ ବଞ୍ଚିବାରେ ଯେଉଁ ବାଧା ରହିଛି ତାକୁ ହିଁ ନାଟ୍ୟକାର ଆଲୋଚ୍ୟ ନାଟକରେ ଦେଖାଇବା ନିମନ୍ତେ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ନାୟିକା ସେନ୍‌ତେ ନାଟକର ଅନ୍ତିମ ଦୃଶ୍ୟରେ କହିଛି,

To be good and yet to live was a thunderbolt

To be good to others

And myself at the same time

I could not do it

When we extend out hands to a beggar.

he tears it off for us

When we help the lost, we are lost ourselves" ମାନବସମାଜ ପ୍ରତି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଯେଉଁ ତୀବ୍ର ଅବିଶ୍ୱାସ ରହିଛି, ତାହା ପୂର୍ବୋକ୍ତ ପଂକ୍ତିରେ ହିଁ ପ୍ରକଟିତ । ନାଟକର ଶେଷ ଦୃଶ୍ୟରେ ନାୟିକାର କଣ୍ଠରୁ ଧ୍ୱନିତ ହୋଇଛି, କରୁଣ ଅସହାୟ ଅଜସ୍ର ପ୍ରଶ୍ନ; 'ଜୀବନରେ ଦୁର୍ନୀତି ପୁରସ୍କୃତ ହୁଏ କାହିଁକି ? ନୀତି କେଉଁ କାରଣରୁ ଲାଞ୍ଛନା ବରଣ କରେ ? ଜଣେ ଭଲ ହେବାକୁ ଯାଇ କାହିଁକି ବାରମ୍ବାର ଅପମାନିତ ହୁଏ ? ନିରୂପାୟତାକୁ କାଠଗଡ଼ାରେ ଠିଆ ହେବାକୁ ପଡ଼େ କାହିଁକି ?" ନାୟିକା ମାଧ୍ୟମରେ ନିଷ୍ଠୁର ପ୍ରଶ୍ନ ସ୍ୱୟଂ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମାନବ ସମାଜକୁ ପୁଣି ଈଶ୍ୱରଙ୍କୁ । ନାୟିକାର ଦ୍ୱୈତ ରୂପରେ (ନାରୀ ଏବଂ ପୁରୁଷ) ନାଟ୍ୟକାର 'ସୁ' ଏବଂ 'କୁ' ର, ପୁଣ୍ୟ ଆଉ ପାପର, ଆଲୋକ ତଥା ଅନ୍ଧକାରର ସେଇ ଚିରନ୍ତନ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର କାହାଣୀ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି । ନାରୀ ରୂପରେ ନାୟିକା ଅନ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ଶୋଷିତ ହେଉଛି । ପୁରୁଷ ରୂପରେ ସେଇ ପୁଣି ଏହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରତିବାଦ ଜଣାଉଛି । ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରତିପାଦନ କରିଛନ୍ତି, ଭଲ ହେବା ସହଜସାଧ୍ୟ । ମାତ୍ର ନୀଚତା, ଶଠତା, ନିଷ୍ଠୁରତା, ମିଥ୍ୟାବାଦିତା ପ୍ରଭୃତି ନିମନ୍ତେ ନିୟମିତ ଉଦ୍ୟମ ତଥା କିଛିଟା ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସର ପ୍ରୟୋଜନ । ଦ୍ୱୈତ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଏହି ରୂପ ଆମେ ତାଙ୍କର 'ପଣ୍ଟିଲା' (Puntila) ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ ।

ନୀତିବାଦୀ ନାଟକ The caucasian chalk circleରେ ଆଇନ୍ ବଦଳରେ ଯୋଗ୍ୟତାକୁ ହିଁ ମାଲିକାନାର ପ୍ରକୃତ ନିୟାମକ ରୂପେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଦିଆଯାଇଛି । ବିପନ୍ନ ସ୍ୱାମୀ ତଥା ଶିଶୁ ସନ୍ତାନକୁ ପରିତ୍ୟାଗ କରି ରାଣୀ, ରାଜପ୍ରାସାଦ ପରିତ୍ୟାଗ କରି ପଳାଉଥିବା ଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରଥମରୁ ହିଁ ଏଥିରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ଶିଶୁ ପୁତ୍ରଟି

ଜଣେ ପରିଚାରିକା ଦ୍ୱାରା ପରିପାଳିତ ହେଉଛି ଏବଂ ତାକୁ ପିତୃତ୍ୱ ଦେବା ନିମନ୍ତେ ପରିଚାରିକା ଜଣେ ମୃତ୍ୟୁ ପଥଯାତ୍ରୀ ବୃଦ୍ଧକୁ ବିବାହ ମଧ କରୁଛି । ରାଣୀ ଇତି ମଧରେ ନିଜର ହୃତରାଜ୍ୟ ଏବଂ ପୁତ୍ର ଫେରି ପାଇବା ନିମନ୍ତେ ବିଚାରାଳୟର ଶରଣାପନ୍ନ ହୋଇଛନ୍ତି । ଏଇଠି ବିଚାରକ ବିଚାରାଳୟର ଚଟାଣରେ ଖଡ଼ି ସାହାଯ୍ୟରେ ଗୋଟିଏ ବୃତ୍ତ ଆଙ୍କିବାକୁ କହୁଛନ୍ତି । ଶିଶୁଟିକି ଏହି ବୃତ୍ତ ମଧରେ ରଖି ଦିଆଯାଇଛି । ବିଚାରକ ଏହାପରେ ନିଷ୍କ୍ରିୟ ହୋଇ ଉଭୟ ମାତା ଏବଂ ପରିଚାରିକାକୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇ କହିଛନ୍ତି ଯେ ପିଲାଟିକୁ ବୃତ୍ତ ମଧରୁ ବାହାରକୁ ଟାଣି ନେଇ ପାରିବ, ପିଲାଟି ତାହାରି ହେବ । ମା' ପାଶବିକ ଶକ୍ତିର ପ୍ରୟୋଗରେ ପିଲାଟିକୁ ବାହାରକୁ ଘୋଷାଡ଼ି ଆଣୁଥିବାବେଳେ ଅଶ୍ରୁମୁଖୀ ପରିଚାରିକା ନିଷ୍କ୍ରିୟ ରହିଛି । ବିଚାରକ ଏହାପରେ ପରିଚାରିକାକୁ ହିଁ ପ୍ରକୃତ ମାତାର ସ୍ୱୀକୃତି ଦେଇଛନ୍ତି । ଉପସଂହାରରେ ଜମିର ପ୍ରକୃତ ସ୍ୱତ୍ୱ ମାଲିକଠାରୁ ପ୍ରତ୍ୟାହାର କରିଆଣି ତାକୁ ଭୂମିହୀନମାନଙ୍କ ମଧରେ ବଣ୍ଟନ କରିବାର (ଯାହା ସେ ସମୟରେ ରୁଷିଆରେ କରାଯାଇଥିଲା) ଏକ ସାମ୍ୟବାଦୀ ବାଣୀର ପ୍ରଚାର ମଧ କରାଯାଇଛି । ସେଇଟି ହେଉଛି "That what there is shall go to those who are good for it"

ନାଟକରେ ପରିଚାରିକାର ଚିତ୍ର ସବୁଠୁ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇଛି । ତାହା ଚରିତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟକାର ସାହସ, ଧୈର୍ଯ୍ୟ, ସ୍ନେହଶୀଳ ମାତୃତ୍ୱ କର୍ତ୍ତବ୍ୟପରାୟଣତା, ସ୍ୱାର୍ଥହୀନତାର ଯେଉଁ ମଧୁର ସମନ୍ୱୟ ଘଟାଇଛନ୍ତି ସେଥିରୁ ମଣିଷ ଉପରୁ ବିଶେଷ କରି ନିମ୍ନ-ବର୍ଗର ପ୍ରତିନିଧିଙ୍କଠାରୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ବିଶ୍ୱାସ ତୁଟି ଯାଇଛି ବୋଲି ଆଦୌ ଅନୁମିତ ହୁଏ ନାହିଁ । ଦରିଦ୍ର ଜନତାର ପ୍ରକୃତ ମୁଖପାତ୍ର ରୂପେ ବିଚାରକ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି ଯାହାଙ୍କର ଦର୍ଶନ ହେଉଛି, ଅବହେଳିତମାନଙ୍କର ଅଧିକାରର ପୁନଃ ପ୍ରତିଷ୍ଠା । ପ୍ରଚଳିତ ମୂଲ୍ୟ ବୋଧରେ ଅବିଶ୍ୱାସ, ଅନୁତାପ ପ୍ରଭୃତି ମାନବୀୟ ପ୍ରବୃତ୍ତିକୁ ଅସ୍ୱୀକାର ସାହସିକତା ପ୍ରତି ବ୍ୟଙ୍ଗ ପ୍ରଭୃତି ବହୁ ଦୁର୍ବଳତା ଏହି ଚରିତ୍ରରେ ଥିଲେ ମଧ ଏହା ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କର ମନଯୋଗ ଆକର୍ଷଣ କରିଥାଏ ।

ଏହା ବ୍ୟତୀତ ବ୍ରେଖଟ ଆଁହୁରି ଚାଳିଶ ଖଣ୍ଡ ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ । ସେ ଗୁଡ଼ିକ ନିମ୍ନ ଭାବରେ ବର୍ଗୀକରଣ କରାଯାଇ ପାରେ ।

ଭାବବାଦୀ ନାଟକ- Baal, Drums in the night. In the jungle of the Cities ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ଏହି ବିଭାଗର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ଏବଂ ଏଗୁଡ଼ିକ ୧୯୧୮ରୁ ୧୯୨୩ ମସିହା ମଧ୍ୟରେ ଲିଖିତ । ଏଥିରେ ଜର୍ମାନ୍ ଭାବବାଦର ପଦଚିହ୍ନ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

(ଖ) ଶିକ୍ଷାମୂଳକ ନାଟକ- A Man' in the didactic play of Baden The measures taken, The Excep in and the rule, The Mother ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ଏହି ବିଭାଗର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ । ୧୯୨୫ରୁ ୧୯୩୨ ମସିହା ମଧ୍ୟରେ ରଚିତ ହୋଇଥିବା ଏହିସବୁ ନାଟକର ଆଭିମୁଖ୍ୟ ହେଲା ସିଧାସଳଖ ଶିକ୍ଷାଦାନ ।

(ଗ) ସଂଗୀତ ନାଟକ :-The Three penny opera, Rise and Fall of the city of Mahagonny ପ୍ରଭୃତି ଏହି ବିଭାଗ ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ନାଟକ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସଙ୍ଗୀତ ପ୍ରତିଭାର ପରିଚାୟକ ।

(ଘ) ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକ- The Private Life of the Master, Race, Senora, Carrar's Rifles ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ ପାରମ୍ପରିକତା ପ୍ରତି ଅଧିକ ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆ ଯାଇଛି ।

(ଚ) ପୂର୍ବରୁ ଆଲୋଚିତ ହୋଇଥିବା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପ୍ରଖ୍ୟାତ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଏହି ବିଭାଗର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ଯେଉଁଥିରେ ଗୀତିଧର୍ମିତା, ନୀତିଶିକ୍ଷା-ପ୍ରବଣତା, ସାଂଗୀତିକତା ଏବଂ ବାସ୍ତବବାଦିତା ପ୍ରଭୃତି ଦେଖାଯାଇ ଥାଏ Mother Courage and the Children, Galileo, The Good woman of setzuan ଏବଂ The Caucasian Chalk Circle ନାଟକ ୧୯୩୮ ରୁ ୧୯୪୮ ମସିହା ମଧ୍ୟରେ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା ।

ଏହାଛଡ଼ା ବ୍ରେଖ୍‌ଟ Saint joan of the stockyards, Mr. puntila and His Hired Man ତଥା Matti ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ମଧ୍ୟ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ।

ବଡ଼ ବିଚିତ୍ର କଥା, ବିପୁଳ ସୃଷ୍ଟି ମଧ୍ୟରେ ସେ କୌଣସିଠାରେ ଡ୍ରାମା (Drama) ଶବ୍ଦଟିର ବ୍ୟବହାର କରିନାହାନ୍ତି । ବଦଳରେ ସେ 'ଥିଏଟର' (Theatre) ଶବ୍ଦଟିକୁ ଏଥିପାଇଁ ବାଛି ନେଇଛନ୍ତି । ଜାପାନୀ ନୋହ (Noh) ନାଟକରୁ ସେ 'ବର୍ଣ୍ଣନାକାରୀ'

ଚରିତ୍ରଟିଏ ଗ୍ରହଣ କଲେ, ଯାହାକୁ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ସୂତ୍ରଧାର ସହିତ କିଛିଟା ତୁଳନା କରା ଯାଇପାରେ । ବର୍ଣ୍ଣନା ଏବଂ ଅଭିନୟର ଯୁଗ୍ମପ୍ରକ୍ରିୟା, ଚରିତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ଘଟଣାବଳୀର ବିଶ୍ଳେଷଣ ପ୍ରଭୃତି ବ୍ୟାପାର ମଧ ଜାପାନୀ । ଏହା ନିମନ୍ତେ ସେ ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ କୋରସ (Chorus) ପଦ୍ଧତିର ବ୍ୟବହାର ମଧ କରିଛନ୍ତି ।

ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରାୟଶ ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କ ନାଟକରୁ ପ୍ରେରଣା ସଂଗ୍ରହ କରି ସେଗୁଡ଼ିକୁ ସମସାମୟିକ ରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛନ୍ତି । କ୍ଷୁଦ୍ର କ୍ଷୁଦ୍ର କିଛି ଦୃଶ୍ୟ ଯାହାର ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କ ଏତେ ଦୃଢ଼ ନ ଥିଲା, ନାଟ୍ୟକାର ସେ ସବୁକୁ ଅଧିକ ସମ୍ବନ୍ଧ ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ନାଟକରୁ 'ଐକ୍ୟ ବିଧି' ପ୍ରାୟ ପରିତ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଛି । ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ସଂଳାପକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଅବିଚ୍ଛେଦ୍ୟ ଏବଂ ପରସ୍ପର ନିର୍ଭରଶୀଳ ବୋଲି ମନେ କରିଛନ୍ତି । ନାଟକରେ 'ପ୍ରସ୍ତାବନା' (Prologue) ଏବଂ 'ଉପସଂହାର' (Epilogue) ପଦ୍ଧତିର ପ୍ରୟୋଗ କରି ଏହା ସାହାଯ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଘଟଣାର ଏକ ବିଶ୍ଳେଷଣାତ୍ମକ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ବାଦ୍ୟର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି । ଗଦ୍ୟ ସହିତ ପଦ୍ୟର ମିଶ୍ରଣରେ ସାଂଳାପିକ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କ ନାଟକର ଅନ୍ୟଏକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ।

ନାଟକ ନିମନ୍ତେ ନାଟ୍ୟକାର ଯେଉଁ ଭାଷା ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି, ସେଥିରେ ସୂକ୍ଷ୍ମାତିସୂକ୍ଷ୍ମ ପ୍ରୟୋଗ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ରହିଛି । ତାଙ୍କର ଚରିତ୍ର ସବୁ ପ୍ରାୟ ଏକମାତ୍ରିକ (One dimensional) । ସେଗୁଡ଼ିକ ହୁଏତ ଟାଇପ୍ ଚରିତ୍ର ହୋଇପାରନ୍ତି କିମ୍ବା ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଏବଂ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ମଧ ହୋଇପାରନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ବ୍ୟକ୍ତି ଅପେକ୍ଷା ଭାବକୁ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉଥିଲେ ପୁଣି ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ଅପେକ୍ଷା ସାମୂହିକ ସତ୍ତା ତାଙ୍କ ନିକଟରେ ଅଧିକ ମୂଲ୍ୟବାନ୍ ଥିଲା । କେବଳ ଏଇଥିପାଇଁ ସେ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ବୃହତ୍ତର ସାମାଜିକ ପଟ୍ଟଭୂମିରେ ବିଚାର କରିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କରିଛନ୍ତି । ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ପ୍ରାୟ ଉପେକ୍ଷିତ ହୋଇଛି । ତଥାପି ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟିରେ ବ୍ରେଖ୍ଟ ଅତୁଳନୀୟ । ତାଙ୍କର ଦକକେସିଆନ୍ ଚକ୍ସର୍କଲ (The Caucasian Chalk Circle) ମଦର କରେଜ୍ Mother courage and the children ଗାଲିଲିଓ, The good woman of setzuan ନାଟକ ସମୂହ ଚିରକାଳୀନ ସଫଳ ସୃଷ୍ଟିହୋଇ ପାରନ୍ତି । ଏମାନଙ୍କ

ସାହାଯ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ଯେଉଁ ବିଚାରଧାରା ଏବଂ ପୁରୋଦୃଷ୍ଟିର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି, ତାହାହିଁ ଏମାନଙ୍କୁ ଅମରତ୍ୱ ପ୍ରଦାନ କରିପାରେ ।

ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଆତ୍ମିକ ଅନ୍ୱେଷଣର ଅନ୍ୟ ଏକ ରୂପ ନାଟ୍ୟକାର ବେକେଟ୍‌ଙ୍କ ରଚନାରେ ମଧ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ବେକେଟ୍‌ଙ୍କର ଜନ୍ମ ୧୯୦୬ ମସିହାରେ । ଡବ୍‌ଲିନ୍‌ଠାରେ ୧୯୨୭ ମସିହାରେ କଳାରେ ଗୋଟିଏ ଡିଗ୍ରୀ ପାଇବା ପରେ ସେ ୧୯୨୮ ମସିହାରେ ପ୍ୟାରିସ୍ ଯାତ୍ରା କଲେ । ଏହିଠାରେ ତାଙ୍କର ଜେମ୍‌ସ ଜଏସ୍‌ଙ୍କ ସହିତ ସାକ୍ଷାତ୍ ହୋଇଥିଲା ଏବଂ ଖୁବ୍‌ଶୀଘ୍ର ବେକେଟ୍ ଜଏସ୍‌ଙ୍କ ଗୋଷ୍ଠୀରେ ମିଶି ଯାଇଥିଲେ । ଚବିଶ ବର୍ଷ ବୟସରେ ସେ ଏମ୍.ଏ ପାସ କରିଥିଲେ ଏବଂ 'ପ୍ରାଉଷ୍ଟ' (proust) ଉପରେ ୧୯୩୧ ମସିହାରେ ଖଣ୍ଡେ ବହି ଲେଖିଥିଲେ । ତିରିଶି ଦଶକରେ ସେ ଫ୍ରାନ୍‌ସ ଏବଂ ଜର୍ମାନୀ ପରିଭ୍ରମଣ କରିଥିଲେ । ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା ଯେ, ତାଙ୍କ ନାଟକର ଅଧିକାଂଶ ଚରିତ୍ର ଏହିଭଳି ନିଃସଙ୍ଗ ପରିବ୍ରାଜକର ଜୀବନ ବରଣ କରି ନେଇଛନ୍ତି । ଦ୍ୱିତୀୟ ମହାଯୁଦ୍ଧ ପରେ ପାରିସ୍‌କୁ ଫେରି ଆସି ସେ ନିଜର ପ୍ରଖ୍ୟାତ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଲେଖିଥିଲେ । ସେ Waiting fo Godot (1952) Krapis Last Tape (1956) All that fall (1952) Embers (1959) Happy Days (1961) ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ପ୍ରାୟ ନ' ବର୍ଷ ସମୟ ମଧରେ ରଚନା କରିଥିଲେ । ଏହି ସବୁ ନାଟକରେ ବେକେଟ୍ ସୂଚିତ ମୁକ୍ତ ଅବସ୍ଥା ନିମନ୍ତେ ଅନ୍ୱେଷଣ କରିଛନ୍ତି । ବ୍ୟକ୍ତିସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ନିମନ୍ତେ ଚିନ୍ତା କରିଛନ୍ତି, ଏବଂ ପାରିବାରିକ ଦାୟିତ୍ୱ ତଥା ସାମାଜିକ ଅଙ୍ଗୀକାର ଠାରୁ ଦୂରରେ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଜୀବନର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିଛନ୍ତି । ବେକେଟ୍ ତାଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକ ଫରାସୀ ଭାଷାରେ ହିଁ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ବୈଦେଶିକ ଭାଷାରେ ନାଟକ ରଚନା କରି ନାଟ୍ୟକାର ଏକ ବ୍ୟାପକ ଦର୍ଶକ ସମାଜ ଲାଭ କରିବା ନିମନ୍ତେ କାମନା କରିଥିଲେ ହେଁ ଏହି ଭାଷା ପରିବର୍ତ୍ତନ ସ୍ୱଦେଶ ଆୟର୍ଲାଣ୍ଡରୁ ତାଙ୍କର ସ୍ୱେଚ୍ଛାକୃତ ଆତ୍ମନିର୍ବାସନ ବିଷୟଟିକୁ ହିଁ ବ୍ୟଂଜିତ କରୁଛି ।

Waiting for Godot ନାଟକଟି ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରାରେ ଏକ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ସଂଯୋଗ । ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ନାଟକରେ କିଛି ଘଟୁଥିବାର ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇ ନାହିଁ । ଭ୍ଲାଦିମିର ଏବଂ ଏଷ୍ଟ୍ରାଗନ ନାମଧେୟ ଦୁଇଜଣ ବୃଦ୍ଧ ପରିବ୍ରାଜକ

ଗୋଟିଏ ଗାଉଁଲୀ ରାସ୍ତାର ଗଛତଳେ ଅପେକ୍ଷା କରୁଥିବାର ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ସେମାନେ ଜଣେ କେହି ଗୋଦୋଙ୍କୁ ଅପେକ୍ଷା କରୁଛନ୍ତି । ଯାହାଙ୍କ ସହିତ ସେମାନଙ୍କର ସାକ୍ଷାତ୍ କରିବାର କଥା ରହିଛି ବୋଲି ସେମାନେ ବିଶ୍ୱାସ କରନ୍ତି । ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କର ଶେଷରେ ଜଣେ ବାଳକ ସେମାନଙ୍କୁ ଖବର ଦେଉଛି ଯେ, ଗୋଦୋ ଆଜି ତ ଆସି ପାରିଲେ ନାହିଁ ଆସନ୍ତା କାଲି ନିଶ୍ଚୟ ଆସିବେ । ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କରେ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ଘଟଣାର ପୁନରାବୃତ୍ତି ମାତ୍ର ହୋଇଛି । ନାଟକର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ଅନ୍ୟତମ ଚରିତ୍ର ଏଷ୍ଟ୍ରାଗନ୍ ନିଜ ଗୋଡ଼ରୁ ଜୋତା ବାହାର କରୁଥିବାର ଏକ ଅସଫଳ ପ୍ରୟାସ ଦେଖାଯାଇଛି । ଏତିକିବେଳେ ଭ୍ଲାଦିମିର ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରବେଶ କରୁଛି । ଉଭୟଙ୍କ ସଂଳାପରୁ ସେମାନଙ୍କ ଜୀବନର ସ୍ଥିତିହୀନତା, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତା ଏବଂ ଚିରନ୍ତନ ଏକ ପ୍ରତୀକ୍ଷା ପ୍ରବଣତା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଛି । ଜଣେ ନିଜ ପାଦରୁ ଜୋତା କାଢ଼ିବା ନିମନ୍ତେ ବାରମ୍ବାର ଅସଫଳ ପ୍ରଯତ୍ନ କରି ଯାଉଥିବା ବେଳେ ଅନ୍ୟ ଜଣେ ସ୍ୱର୍ଗରାଜ୍ୟର ଦେବଦୂତମାନଙ୍କର ଅମରବାଣୀ ସମୂହ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିଚାଲିଛି । ଉଭୟେ ଏକାଠି ଗାଜର୍ ଚୋବାଉଛନ୍ତି, ପରସ୍ପରକୁ ଅତିକ୍ରମ କରିଯିବାକୁ ଚାହୁଁଛନ୍ତି, ମାତ୍ର ପାରୁନାହାନ୍ତି । ଆରମ୍ଭ ହେଉଛି ସେମାନଙ୍କର ଚିରନ୍ତନ ପ୍ରତୀକ୍ଷା ।

ଏହାପରେ ମଞ୍ଚକୁ ଆସୁଛନ୍ତି ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର–ଜଣେ ବ୍ୟବସାୟୀ ପୁଜୋ ଏବଂ ଅନ୍ୟଟି ତାହାର ଭୃତ୍ୟ ଲକି । ଦାସତ୍ୱର ପ୍ରତୀକ ସ୍ୱରୂପ ଲକି ବେକରେ ଗୋଟିଏ ଦଉଡ଼ି ବନ୍ଧା ଯାଇଛି । ବ୍ୟବସାୟୀର ବିଳାସପୂର୍ଣ୍ଣ ପାନଭୋଜନ ଏବଂ ଦାସର ଅସଂଲଗ୍ନ ସଂଳାପ ମଧ୍ୟଦେଇ ଉଭୟଙ୍କର ସ୍ଥିତି ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଛି । ଏହିଠାରେ ପୁଣି ଗୋଦୋଙ୍କର ବିଳମ୍ବିତ ଆଗମନର ଘୋଷଣା ଅପେକ୍ଷମାଣ ଚରିତ୍ର ଦ୍ୱୟର ସ୍ଥାନତ୍ୟାଗର ସଂକଳ୍ପ ମାତ୍ର ସୂଚିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ, କେହି କୁଆଡ଼େ ଯାଉ ନାହାନ୍ତି । ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କର ଘଟଣା ପ୍ରବାହ ପ୍ରାୟ ପୂର୍ବପରି, ଅନ୍ଧ ପୁଜୋ ଏବଂ ମୂକ ଲକି, ଭ୍ଲାଦିମିର, ଏଷ୍ଟ୍ରାଗାନ ଏମାନେ କେବଳ ପ୍ରତୀକ୍ଷା କରୁଛନ୍ତି ।

ଅନ୍ତଃହୀନ ପ୍ରତୀକ୍ଷାର ଏହି ନାଟକୀୟ ରୂପ ପ୍ରାୟ ଶୂନ୍ୟତା ମଧ୍ୟରୁ ହିଁ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଛି । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏଥିରେ କିଛି ସନ୍ଦେଶ ଅଛିକି ? ଏ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତରରେ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ଜୀବନରେ ଆମକୁ ଯାହା ଦିଆ ଯାଇଥାଏ, ପୁଜୋର ଅନ୍ଧତ୍ୱ ଭଳି ଏବଂ ଲକିର ମୂକତ୍ୱ ଭଳି ତାହା ଶୀଘ୍ର ଅଭିଶାପରେ ପରିଣତ ହୁଏ । ମନୁଷ୍ୟ

ଜୀବନରେ ଚିରନ୍ତନ ପ୍ରତୀକ୍ଷାର ଯେଉଁ ଅସହାୟ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ତାହାହିଁ ନାଟକର ଭାବବସ୍ତୁ । ଆମେ ଅପେକ୍ଷା କରୁ କିଛି ଘଟଣାର, କାହାର ଆସିବାର, କୌଣସି ଜୀବନର କିମ୍ବା ମୃତ୍ୟୁର । ପରିଣାମରେ କେହି ଆସନ୍ତି ନାହିଁ, କିଛି ଘଟେନାହିଁ ମଧ ଯାହାଙ୍କ ନିମନ୍ତେ ଏ ବ୍ୟାକୁଳ ପ୍ରତୀକ୍ଷା କେତେକଙ୍କ ମତରେ ସେଇ ଗୋଦୋ, ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କେହି ନୁହେଁ । କେହି କେହି ଅବଶ୍ୟ ଏହାକୁ ମୃତ୍ୟୁ ବୋଲି ମଧ କହିଛନ୍ତି ।

ଦ୍ୱିତୀୟ ନାଟକ 'Endgame'ରେ ପରିବେଶ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଛି ଏକ ରୁଦ୍ଧଦ୍ୱାର କକ୍ଷକୁ । ଏଠାରେ ରହିଛନ୍ତି ଚାରୋଟି ଚରିତ୍ର । ଦୁଇଜଣ ପକ୍ଷଘାତ ଗ୍ରସ୍ତ ଏବଂ ଅନ୍ୟ ଦୁଇଜଣ ପାଦହୀନ । ଏମାନେ ପୁଣି ବିଶ୍ୱାସ କରୁଛନ୍ତି ଯେ ସମସ୍ତ ପୃଥିବୀ ବର୍ତ୍ତମାନ ମୃତ ଏବଂ ସୌଭାଗ୍ୟକ୍ରମେ ଏମାନେ ହିଁ ଜୀବନ୍ତ । ଭୃତ୍ୟର ସଂଳାପରେ କ୍ରୁଶବିଦ୍ଧ ଯୀଶୁଙ୍କର ଶେଷ ବାଣୀ '' it is Finished''ର ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ଶୁଣିବାକୁ ମିଳୁଛି, ଯେତେବେଳେ ସେ କହୁଛି Finished it is Finished, nearly Finished, it must be nearly finished ପ୍ରଭୃତି ସଂଳାପରେ ପ୍ରଳୟର ସୂଚନା ଅତ୍ୟନ୍ତ ସ୍ପଷ୍ଟ ଯେଉଁଠି ସେ କହୁଚି It is the end...........We have come to the end ଭୃତ୍ୟ ପ୍ରଭୁକୁ ଘୃଣା କରୁଛି, ତଥାପି ତାକୁ ଛାଡ଼ି ବାହାରକୁ ଯାଇ ପାରୁନାହିଁ । ଯିବ ବା କୁଆଡ଼େ ? ବାହାରେ ତ ମୃତ୍ୟୁର ହିମଶୀତଳ ସ୍ପର୍ଶ । ଏଠି ମଧ ଜୀବନ୍ତ ମରଣ । ତୀବ୍ର ଘୃଣାର ଏଇ ଚିତ୍ର ପ୍ରଭୁ ଭୃତ୍ୟର ସଂଳାପରେ ପ୍ରକଟିତ ।

Hamm : Why do you stay with me ?

Clov : Why do you keep me.

Hamm : There is no one else.

Clov : There is nowwhere else

ନିରୁପାୟ ଅସହାୟତାର ଏକ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ଚିତ୍ର ଏଥିରେ ଅବଶ୍ୟ ପ୍ରକଟିତ । ଭୃତ୍ୟ କ୍ଲୋଭ ଚଳମାନ ଜୀବନ ଶକ୍ତିର ଏକ ମାତ୍ର ପ୍ରତୀକ । ଦୁର୍ଦ୍ଦଶାରୁ ମୁକ୍ତି ପାଇବା

ନିମନ୍ତେ ସେ ସମୟ ସମୟରେ ନିଜ ଭୃତ୍ୟକୁ ହତ୍ୟା କରି ଦେବା ନିମନ୍ତେ ମଧ୍ୟ ବିଚାରୁଛି । ଅନ୍ଧ ପ୍ରଭୁ ଶେଷ ପ୍ରହରର ଅପେକ୍ଷାରେ ନିଜ ଅତୀତ କର୍ମର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରୁଛି ଏବଂ ବଞ୍ଚି ରହିବାର ସାଧନ ଗୁଡ଼ିକର କ୍ଷୀୟମାଣ ଅବସ୍ଥା ସମ୍ପର୍କରେ ଅସହାୟ ଚିନ୍ତା କରୁଛି । ଏହି ଅବସରରେ ଝରକା ବାଟେ କ୍ଲୋଭ ଦେଖିବାକୁ ପାଇଛି ଜୀବନର ଉଜ୍ଜଳ ସଂକେତ ଗୋଟିଏ ଛୋଟ ପିଲା । ଏହାପରେ ସେ ଏମାନଙ୍କୁ ଛାଡ଼ି ଚାଲିଯିବାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଯାଉଛି ।

ନାଟକରେ ପୁନର୍ବାର ମାନବ ଜାତିର ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କ ବିଷୟରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ପୁଟୋ ଲକିଙ୍କୁ ଶରୀର ଏବଂ ମନୋଭାବରେ, ଭ୍ଲାଦିମିର ଏବଂ ଏଷ୍ଟ୍ରାଗନଙ୍କୁ ଅଭିନ୍ନ ଏକ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଦୁଇଟି ରୂପରେ ତଥା କ୍ଲୋଭ ଏବଂ ହାମକୁ ଶକ୍ତି ଓ ଚିନ୍ତା ତୁଲ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରି ନିଆଯାଇଛି । ଅନ୍ୟୋନ୍ୟ ନିର୍ଭରଶୀଳତାର ଗୋଟିଏ ରଜ୍ଜୁରେ ଏମାନେ ଆବଦ୍ଧ । ସେମାନେ ପରସ୍ପର ସହିତ ଯୁଦ୍ଧ କରୁଛନ୍ତି । ତୀବ୍ର ଘୃଣାରେ ପରସ୍ପରର ସାନ୍ନିଧ୍ୟ ତ୍ୟାଗ କରିବାକୁ ଚାହୁଁଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ତଥାପି ପରସ୍ପର ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ହୋଇ ରହିଛନ୍ତି । ଆଲୋଚ୍ୟ ନାଟକରେ ବାଚିକ ସଂଳାପ ବଦଳରେ ଆଙ୍ଗିକ ଆକାର ଇଙ୍ଗିତ ପ୍ରୟୋଗ ପ୍ରବଣତା ସ୍ପଷ୍ଟ ଲକ୍ଷଣୀୟ ।

ଏହା ଛଡ଼ା ତାଙ୍କର Kraps last Tape ନାଟକରେ ସମୟ ପ୍ରବାହରେ ଆତ୍ମାର ଅସ୍ଥିରତା ସମ୍ପର୍କରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଯାଇଛି । ଆତ୍ମକଥନ ରୀତିରେ ରଚିତ ହୋଇଥିବା ଏହି ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ପଳାୟନ ମନୋବୃତ୍ତିଟିକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରିଛନ୍ତି ଗୋଟିଏ ଟେପରେକଡ଼ର ବ୍ୟବହାର କରି । କ୍ରାପ ଏହି ନାଟକରେ ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର, ବୟସରେ ବୃଦ୍ଧ ଏବଂ ବିଗତ ବର୍ଷର ଘଟଣାବଳୀ ସମ୍ପର୍କରେ ନିଜସ୍ୱ ମତାମତକୁ ଟେପ କରି ରଖିବାର ଅଭ୍ୟାସ ତାଙ୍କର ରହିଛି । ଦୁର୍ବଳ ବୃଦ୍ଧ ଏବଂ ଜୀବନ ଯୁଦ୍ଧରେ ପରାଜିତ ଏହି ଅସହାୟ ନାୟକ ବୃତ୍ତିରେ ଲେଖକ ହେଲେ ହେଁ ଚଳିତବର୍ଷ ତାଙ୍କର ମାତ୍ର ୧୭ଖଣ୍ଡ ବହି ବିକ୍ରୀ ହୋଇଛି । ସେ ତିରିଶ ବର୍ଷ ତଳର ନିଜ କଣ୍ଠ ଟେପରେ ଶୁଣୁଛନ୍ତି, ଯାହା ତାଙ୍କୁ ଅନ୍ୟ କାହାର ବୋଲି ମନେ ହେଉଛି । ସେ ଚିନ୍ତା କରିଛନ୍ତି, perhaps my best years are gone when there was a chance of happiness. But I would not want them back ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ

ପରିବର୍ତ୍ତନର ଗୈଖିକ ସମସ୍ୟା ମୂଳକ ବିବରଣୀ ହିଁ ନାଟକରେ ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଛି । ସମୟର ପ୍ରଭାବରେ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ନବ ନବ ଖଣ୍ଡିତ ରୂପ ମଧ୍ୟରେ ପାରସ୍ପରିକ ବିରୋଧର ସ୍ୱରଟି ସୁଦ୍ଧା ଏଥିରେ ବ୍ୟଞ୍ଜିତ ।

ବେତାର ନାଟକ 'Embers'ର ନାୟକ ଅତୀତ ସର୍ବସ୍ୱ ଏକ ବୃଦ୍ଧ । କେବଳ ମାତ୍ର ଅତୀତର ସ୍ମୃତିଚାରଣ, ମୃତ ପିତା ଏବଂ ସ୍ତ୍ରୀଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ଚିନ୍ତା, କନ୍ୟା ସମ୍ପର୍କରେ ଭାବନା ବ୍ୟତୀତ ତା'ର ଜୀବନରେ ଆଉ କିଛି ଘଟୁ ନାହିଁ । 'Saturday nothing, sunday... nothing all day nothing not a sound'ଏଇ ପ୍ରତ୍ୟାଶାହୀନ ଜୀବନର ନିରୁଦ୍‌ବିଗ୍ନ ପରିଣତିରେ ନାଟ୍ୟକାର ଦେଖାଇଛନ୍ତି, ଅସହାୟର ଏକମାତ୍ର ଦୃଢ଼ ଅବଲମ୍ବନ ଈଶ୍ୱର ବିଶ୍ୱାସ ମଧ୍ୟରେ ନାୟକର ଆତ୍ମବିଲୁପ୍ତି I was praying'ର ଶେଷ ସଂଳାପ ମଧ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଚିନ୍ତାର ପରିଣତି ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି ।

ଅସୀମ ଆଶା ଏବଂ ସାହସର ରୂପାୟନ ଘଟିଛି ବେକେଟ୍‌ଙ୍କ ନାଟକ Happy days ରେ, ନାଟକଟି ନାୟିକା ପ୍ରଧାନ । ଆନନ୍ଦମୟୀ ଏକ ନାରୀ କ୍ରମଶଃ ମାଟିଗଦା ମଧ୍ୟରେ ବୁଡ଼ି ଯାଉଥିବାର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରେ ତାହାର ଅଣ୍ଟା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କରେ ତାହାର ବେକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମାଟିରେ ବୁଡି ଯାଇଥିବାର ଦେଖାଯାଉଛି । ଅସହାୟ ଏବଂ ଦୟନୀୟତାର ଗାଢ଼ ଅନ୍ଧକାର ମଧ୍ୟରେ ତଥାପି ନାୟିକା ଯେ ଅନାଗତ ସୁନାସକାଳର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖୁଛି, ଏହାହିଁ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଅଖଣ୍ଡ ଆଶାର ସୂଚକ । ଏହି ଆଶା ନିକଟରେ ମୃତ୍ୟୁ ମଧ ପରାଜିତ ।

ଅର୍ଥହୀନ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ପୃଥିବୀରେ ସଂଗତିପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାଷା କିମ୍ବା ସଂଳାପ କିପରି ତାହାର ପୂର୍ବ ଗୁରୁତ୍ୱ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ହରାଇଲାଣି, ତାହା ରୂପପାଇଛି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନାଟକ All that Falls'ରେ । ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଏଇ ପୃଥିବୀରେ ଜୀବନର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସଂଘର୍ଷମୟ ପଳାୟନପର ଆବସର୍ଡ଼ ରୂପଟି ବେକେଟ୍‌ଙ୍କ ନାଟକାବଳୀରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ବେକେଟ୍ ବିଶ୍ୱାସ କରିଛନ୍ତି ମନୁଷ୍ୟ ମନୁଷ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଯୋଗାଯୋଗ କ୍ରମଶଃ ଦୁଃସହ ହୋଇଉଠୁଛି, ଜୀବନ ହୋଇ ଉଠୁଛି ଯଥାର୍ଥତଃ ଏକ ଅସହନୀୟ ଜଞ୍ଜାଳ । ଆଶ୍ୱାସନାର କଥା ଯେ, ତଥାପି ନାଟ୍ୟକାର ପରିଶେଷରେ ହିଁ ବାସ୍ତବତା ଅନ୍ୱେଷଣର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ସାମ୍ପ୍ରତିକ ପୃଥିବୀରେ ମାନବ ଜାତିର ଦୋଦୁଲ୍ୟମାନ

ଏବଂ ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ ସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ଏତିକି ହେଉଛି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ ମତାମତ । କେବଳ ମାତ୍ର Happy days ନାଟକକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ବେକେଟ୍ ଅନ୍ୟତ୍ର ଆଶାର ଆନନ୍ଦର କିମ୍ୱା ସମ୍ଭାବନାର ସାମାନ୍ୟତମ ସଙ୍କେତ ମଧ୍ୟ ଦେଇନାହାନ୍ତି । ପୀଡ଼ିତ ରୁଗ୍‌ଣବୟସ୍କ ଜୀର୍ଣ୍ଣ ଅସହାୟ ଏବଂ ନିଃସଙ୍ଗ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀ ନିର୍ବାଚନ କରି ନାଟ୍ୟକାର ଜୀବନର ଅନ୍ୟ ଦିଗ ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରାୟ ନୀରବ ରହିଯାଇଛନ୍ତି । ଜୀବନ ପ୍ରତି ଏକ ନୈରାଶ୍ୟ ବ୍ୟଞ୍ଜକ ନିସ୍ପୃହ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ମଧ୍ୟରେ ତଥାପି ଈଶ୍ୱର ବିଶ୍ୱାସର ଇଙ୍ଗିତ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଦ୍ୱୈତ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ପରିଚାୟକ । ବେକେଟ୍‌ଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣକୁ ଅବଶ୍ୟ ଏକଦେଶଦର୍ଶୀ କିମ୍ୱା ଅବାସ୍ତବ ବୋଲି କହିବାର ଉପାୟ ନାହିଁ । ଏହିସବୁ ନାଟକ ଲୁବ୍‌ଧ କରେ ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ମୁଗ୍‌ଧ କରିପାରେନା । ଜୀବନର ନିର୍ମମ କଟୁରୂପ ଏକ ଜୁଗୁପ୍ସିତ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟିକରେ । ଆମର ପରମ୍ପରାନୁଗତ ମନନେଇ, ଆମେ ହୁଏତ ଏଗୁଡ଼ିକ ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହୋଇ ପାରୁନାହିଁ । ତଥାପି ଏହାକୁ ମିଥ୍ୟା ଏବଂ କଳ୍ପନା ବିଳାସର ପରିଚାୟକ ବୋଲି କହିବାର ମଧ୍ୟ ଉପାୟ ନାହିଁ ।

ନାଟ୍ୟକାର ରୂପରେ ୟୁଜୀନ୍ ଆୟେନେସୋ (Eugene Ionesco) ଙ୍କର ଆତ୍ମ ପ୍ରକାଶ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଏକ ଆକସ୍ମିକ ବ୍ୟାପାର । ୧୯୪୮ ମସିହାରେ ଏହି ରୁମାନୀୟ ଫରାସୀ ଭାଷାର ଲେଖକ ଯେତେବେଳେ କଥିତ ଇଂରେଜ ଭାଷା ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ପ୍ରଶିକ୍ଷଣ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମରେ ଯୋଗ ଦେଇଥିଲେ, ସେହି ସମୟରେ ହଠାତ୍ ତାଙ୍କର ନାଟକ ଲେଖିବା ନିମନ୍ତେ ଇଚ୍ଛା ହେଲା । କଥିତଭାଷା ଶିକ୍ଷଣ ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ପୁସ୍ତକ ସବୁ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିଲା କିମ୍ୱା ଶିକ୍ଷକ ଶିକ୍ଷୟିତ୍ରୀମାନେ ଯେଉଁ ଭାଷା ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ, ତାହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତା ଆୟେନେସ୍କୋଙ୍କୁ ଗଭୀର ଭାବରେ ପ୍ରଭାବିତକଲା । 'ମୁଣ୍ଡ ଉପରେ ଛାତ' 'ତଳେ ଚଟାଣ' 'ସପ୍ତାହକ ସାତଦିନ' ପ୍ରଭୃତି ସଂଳାପାତ୍ମକ ବାକ୍ୟ ଯାହା ଶିକ୍ଷକମାନେ କଥିତ ଭାଷା ଶିଖାଇବା ନିମନ୍ତେ ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ, ସେଗୁଡ଼ିକ ଆୟେନେସ୍କୋଙ୍କୁ ନିତାନ୍ତ ହାସ୍ୟକାର ମନେ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ପରିବେଶକୁ ପୁଞ୍ଜି କରି ସୃଷ୍ଟି ହେଲା ତାଙ୍କର ନାଟକ The Bald Soprano (1950), ଯାହାକି ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ୟୁରୋପୀୟ ନାଟ୍ୟପରମ୍ପରାରେ ଏକ ନୂତନ ଧାରାର ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କଲା ।

ନାଟକଟିକୁ ପ୍ରତି ନାଟକ (Anti play) ଶ୍ରେଣୀଭୁକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ, କାରଣ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ କିମ୍ବା ସଂଳାପ ପ୍ରଭୃତିର ପ୍ରଚଳିତ ପ୍ରୟୋଗ ଏଥିରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଉପେକ୍ଷିତ । ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର ଏଥିରେ ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରବେଶ କରୁଛନ୍ତି । ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅପରିଚିତ ଭାବରେ ସେମାନଙ୍କର ଆଳାପ ଆରମ୍ଭ ହେଉଛି । ସେଥିରେ ଜଣାଯାଉଛି ଯେ ସେମାନେ ଗୋଟିଏ ଜାଗାରେ, ଗୋଟିଏ ଘରେ ଏବଂ ଗୋଟିଏ ପିତା, ମାତାଙ୍କର ସନ୍ତାନ ଭାବରେ ରହିଆସିଛନ୍ତି, ଯଦିଓ ତାଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ପରିଚୟ ନାହିଁ । ଏତିକିବେଳେ ମଞ୍ଚକୁ ପ୍ରବେଶ କରିଛନ୍ତି ଜଣେ ଅଗ୍ନିନିର୍ବାପକ ମୁଖ୍ୟ, ସହରରୁ ନିଆଁ ଲିଭାଇବାକୁ ଯିବା ନିମନ୍ତେ ଯାହାଙ୍କର ଶୀଘ୍ର ଯିବାକଥା ମାତ୍ର ସବୁ ଭୁଲିଯାଇ ସେ ଅର୍ଥହୀନ ଭାବରେ ଏମାନଙ୍କ ସହିତ କଥା ବାର୍ତ୍ତା କରୁଛନ୍ତି । ସେ ଚାଲିଯିବା ପରେ ପୂର୍ବରୁ ଦୁଇ ଚରିତ୍ର ଏଭଳି ଭାଷାରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରୁଛନ୍ତି ଯାହା ଶେଷରେ କେବଳ ଅର୍ଥହୀନ ଶବ୍ଦର ପ୍ରତୀତି ଦେଉଛି ।

ଯୋଗାଯୋଗ ନିମନ୍ତେ ଭାଷାର ବ୍ୟର୍ଥତା ହିଁ ଏହି ନାଟକରେ ଦେଖାଇ ଦିଆ ଯାଇଛି । ସଂଳାପ ସହିତ ଘଟଣାବଳୀର କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ । ଘଣ୍ଟାରେ ସତର ଥର ଶବ୍ଦ ଶୁଣାଗଲା ବେଳେ ଚରିତ୍ରଟିଏ କହୁଛି, ନଅଟା ବାଜିଲା । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକରେ ଭାବଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଚରିତ୍ରକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରେ । ଆଲୋଚ୍ୟ ନାଟକରେ ସଂଳାପ ସାହାଯ୍ୟରେ ଚରିତ୍ରର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱହୀନତା ହିଁ ଉପସ୍ଥାପିତ ହୋଇଛି ।

The Lesson (1951) ନାଟକରେ ଚରିତ୍ରର ଭାଷା ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ ଧାରଣା ପୁନର୍ବାର ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଛି ଏବଂ ସେଥିରେ ତାହାର ଧ୍ୱଂସକାରୀ ଦିଗଟି ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ଶକ୍ତିର ବାହକ ରୂପେ ଭାଷାର ଭୂମିକା ବେଶ୍ ନାଟକୀୟ ଭାବରେ ଏଥିରେ ଦେଖାଇ ଦିଆ ଯାଇଛି । ନାଟକରେ ଜଣେ ଅଧ୍ୟାପକଙ୍କର କର୍ତ୍ତୃତ୍ୱ ନିକଟରେ ଛାତ୍ରୀର ଅସହାୟତା ଗଣିତ ଶାସ୍ତ୍ରର ଆଲୋଚନାରୁ ଭାଷାଶାସ୍ତ୍ର ସମ୍ପର୍କରେ ଅଧ୍ୟାପକଙ୍କର ଚରିତ୍ରର ବିରକ୍ତି ଜନକ ବ୍ୟାଖ୍ୟା, ଛାତ୍ରୀର ନୀରବତା 'ଛୁରୀ' ଶବ୍ଦର ବ୍ୟାଖ୍ୟା କଲାବେଳେ ଅଧ୍ୟାପକଙ୍କର ଛାତ୍ରୀକୁ ହତ୍ୟା (ଯାହାକୁ ପୁଣି ଧର୍ଷଣର ପ୍ରତୀକ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରି ନିଆଯାଇଛି) ପ୍ରଭୃତି ନାଟକୀୟ ଦୃଶ୍ୟ ଗୁଡ଼ିକ

ପରେ କୁହାଯାଇଛି ଯେ, ଅଧ୍ୟାପକ କେବଳ ସେହିଦିନ ଚାଳିଶଟି ହତ୍ୟା କରିଛନ୍ତି । ଏହି ହତ୍ୟାପରେ ପୁଣି ଆଉ ଜଣେ ଛାତ୍ରୀ ଆସୁଛି । ନାଟକରେ ପ୍ରମାଣିତ ହୋଇଛି ଯେ, Arithmetics leads to philology and philology leads to crime - ''

ପୂର୍ବୋକ୍ତ ନାଟକ ଦୁଇଟିରେ ଭାଷା ସାହାଯ୍ୟରେ ପାରସ୍ପରିକ ଯୋଗାଯୋଗର ବିଫଳତା ପ୍ରମାଣିତ ହୋଇଛି । ଚରିତ୍ର ସବୁ ନିଜ ନିକଟରେ ଏବଂ ନିଜର ପରିବେଶରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅପରିଚିତ ଜଣାପଡୁଛନ୍ତି । ସେମାନେ ପୁଣି ସ୍ଲୋଗାନ ଧର୍ମୀ ଓ ତାତ୍କାଳିକ ଭାବଧାରା ଦ୍ୱାରା ପରିଚାଳିତ । ନିର୍ଜୀବ ବସ୍ତୁ ଗ୍ରସ୍ତ କିଛି ଚରିତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ଦେଖାଇଛନ୍ତି ଅସହାୟ ମଣିଷର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ନିଜ ନିକଟରୁ ପୁଣି ଅନ୍ୟମାନଙ୍କଠାରୁ । The chairs (1952) ନାଟକର ବିଷାଦପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିବେଶର ଦୃଶ୍ୟ ପରିକଳ୍ପିତ ହୋଇଛି କୌଣସି ଏକ ଦ୍ୱୀପ ମଧ୍ୟସ୍ଥ ଜରାଜୀର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରାସାଦରେ । ଏହାର ବାସିନ୍ଦା ଦୁଇ ବୃଦ୍ଧ ଦମ୍ପତି ବୟସର ଭାରରେ ଜୀର୍ଣ୍ଣ ଠିକ୍ ସେଇ ପ୍ରାସାଦ ଭଳି । ସଂସାରରୁ ସମସ୍ତ ସମ୍ପର୍କ ତୁଟାଇ ସେମାନେ ଏକା ଏକା ସେଇ ନିର୍ଜନ ସ୍ଥାନରେ ବାସ କରୁଛନ୍ତି । ପୁରୁଷଟି ଚାହୁଁଛି ଜୀବନରେ କିଛି କୋଳାହଳ, ସାମାନ୍ୟ କର୍ମବ୍ୟସ୍ତତା, ଅନ୍ତତଃ ସ୍ରୋତରେ ଭାସିଯାଉଥିବା ନୌକାଟିର ଗତି ଦେଖି ନିଜେ ପରିବେଶକୁ ଭୁଲିଯିବାକୁ । ନାରୀ ଜଣକ 'ବିଶ୍ୱାସ' ମଧ୍ୟରେ ଯାହା ଘଟିଛି ବା ଘଟୁଛି ସେସବୁ କେବଳ ଘଟିବାର ଥିଲା, ଏହି ଅବସ୍ଥା ମଧ୍ୟରେ ନିଜକୁ ବ୍ୟାପୃତ ରଖୁଛି । ଏହାପରେ ସେମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ କାର୍ଯ୍ୟ କିଛି ବିରକ୍ତିକର ସଂଳାପ, କୌଣସି ଅତୀତ ଘଟଣାର ସ୍ମୃତି ଚାରଣ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ନିଷ୍ଠୁର ଏହି ପୃଥିବୀରେ ଦୁଇ ଜଣ ବୟସ୍କ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କର ସ୍ୱେଚ୍ଛା ନିର୍ବାସନର, ସମ୍ପର୍କ ଶୂନ୍ୟତାର ବିଷାଦ ରୂପ ଅଙ୍କିତ ହୋଇଛି । ନିଜ ଅଭିଜ୍ଞତାରୁ କିଛି ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବା ନିମନ୍ତେ ସେମାନେ ନିମନ୍ତ୍ରଣ କରିଛନ୍ତି କେବଳ ଭଦ୍ର ଲୋକଙ୍କୁ । ନିମନ୍ତ୍ରିତମାନେ ଆସୁଛନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କ ନିମନ୍ତେ ମଞ୍ଚଟି ଚେୟାର୍‌ରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇ ଯାଉଛି । ସବା ଶେଷରେ ଆସୁଛନ୍ତି ଜଣେ ବକ୍ତା, ଯିଏ ବୃଦ୍ଧଙ୍କର ସନ୍ଦେଶ ଏମାନଙ୍କୁ ଜଣାଇବେ । ବୃଦ୍ଧ ଦମ୍ପତି ଏଥର ଭାବୁଛନ୍ତି ଯେ, ସେମାନଙ୍କର କାମ ଶେଷ ହୋଇଛି, ତେଣୁ ସେମାନେ ସମୁଦ୍ରକୁ ଡେଇଁ ପଡ଼ି ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରୁଛନ୍ତି । ବକ୍ତା ଏଥର ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟ ଅସଂଲଗ୍ନ, ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଏବଂ ଅର୍ଥହୀନ ଭାବରେ

ଅଦୃଶ୍ୟ ଶ୍ରୋତାଙ୍କର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ବୟାନ କରୁଛନ୍ତି । ବ୍ଲାକ୍‌ବୋର୍ଡରେ କିଛି ଅର୍ଥହୀନ ଅକ୍ଷର ଲେଖୁଛନ୍ତି । ନାଟକଟିର ଏକ ମାତ୍ର ବକ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି ଯେ ପୃଥିବୀରେ କାହାରି ପାଇଁ କାହାର କିଛି ସନ୍ଦେଶ ନାହିଁ । ନାଟକର ଭାବ ବସ୍ତୁ ସମ୍ପର୍କରେ ସ୍ୱୟଂ ନାଟ୍ୟକାର କହିଛନ୍ତି, The subject of the chair is the chairs themselves and of people. That is to say the absence of people, the absence of the emperor, the absence of God, the absence of matter the unreality of the world, metaphysical emptiness. The theme of the play is nothingness ବାଲ୍ଡ଼ ସୋପ୍ରାନୋ, ଲେସନ୍ ଏବଂ ଚେୟାରସ୍ ଏ ତିନୋଟି ନାଟକର ଭାଷା ଯୋଜନା ପୃଥକ । ପ୍ରଥମ ନାଟକରେ ସଂଳାପ କେବଳ ଲଘୁ ଧରଣର । ଦ୍ୱିତୀୟ ନାଟକରେ ଅଧ୍ୟାପକଙ୍କ ବ୍ୟବହୃତ ଭାଷା ସମ୍ମୋହନ ଶକ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ, ଏବଂ ତୃତୀୟ ନାଟକର ସଂଳାପ ବଦଳରେ କେବଳ ଶୂନ୍ୟତା ବକ୍ତବ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନ ନିମନ୍ତେ ଜଣେ ଶ୍ରବଣଶକ୍ତିହୀନ ବକ୍ତାର ନିୟୋଗରୁ ଏହା ଜଣାଯାଇଥାଏ ।

The News Tenant (1955) ନାଟକରେ ସେଇ ନିଃସଙ୍ଗତାର କଥା ନୂଆ ରୂପରେ କୁହାଯାଇଛି । Amedee (1954) ନାଟକରେ ଗୋଟିଏ ଶବ ସାହାଯ୍ୟରେ ପ୍ରେମର ମୃତ୍ୟୁ ସମ୍ପର୍କରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ଯୁକ୍ତି ଏବଂ ତଥ୍ୟର ଛଦ୍ମବେଶରେ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ପୃଥିବୀରେ ଯେଉଁ ସାମୂହିକ ଛଳନାର ପ୍ରହସନ ଚାଲିଛି "Rhinoceros' (1959) ନାଟକରେ ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି । ସମଗ୍ର ପୃଥିବୀ ଯେତେବେଳେ ଆସୁରିକ ବୁଭୁକ୍ଷା ଗ୍ରସ୍ତ ସେତେବେଳେ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଏକ ଶୁଚିବାଦୀ ମନର ସମସ୍ୟା ହିଁ ନାଟକର ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ । ସେହିଭଳି ମୃତ୍ୟୁର ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟତା ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି ନାଟକ Exit the king ରେ (1962) ଆବସାର୍ଡ଼ ଦର୍ଶନରେ ମୃତ୍ୟୁ ଚେତନା ଏକ ସାଧାରଣ ସତ୍ୟ ।

ଥିଏଟ୍ରିକାଲ ପରିବେଶର ଅତିରଞ୍ଜିତ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଆୟେନେସ୍କୋଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏହିସବୁ ନାଟକରେ ବିଧିବଦ୍ଧ କଥାବସ୍ତୁ, ବାସ୍ତବବାଦୀ ଚରିତ୍ର ଏବଂ ପାତ୍ରୋପଯୋଗୀ ଭାଷାର ଯେଉଁ ଅଭାବ ଦେଖାଯାଏ, ତାହା ଜୀବନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତା ମଧ୍ୟରୁ ହିଁ ସଂଗୃହୀତ । ମାନବ ଜାତିର ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସ୍ଥିତି, ତାହାର ଭାଷା, ବଞ୍ଚିରହିବା

ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ ପ୍ରଭୃତି ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁଠି ବା ନାଟ୍ୟକାର ଲଘୁଚପଳ ମନ୍ତବ୍ୟମାନ ଦେଇଛନ୍ତି, ତାହାରି ଭିତର ଦେଇ ଫୁଟି ଉଠିଛି ଗୋଟିଏ ମାନବ ଦରଦୀ ହୃଦୟର ଯଥାର୍ଥ ଯନ୍ତ୍ରଣା । ଦୁଃଖ ଏବଂ ବେଦନାର ସରଣୀରୁ ଉଦ୍ଦାମ ହାସ୍ୟରସର ଯେଉଁ ମୂଲ୍ୟବାନ ଦୁର୍ଲଭ ମଣିମୁକ୍ତା କେତୋଟି ନାଟ୍ୟକାର ସାଉଁଟି ନେଇଛନ୍ତି, ତାହା ହିଁ ତାଙ୍କ କୃତିତ୍ୱର ପରିଚାୟକ ।

– ୫ –

ଜାଁ ଜୀନେତ୍ (jean Genet) ପାରିସ ନଗରୀରେ ୧୯୧୦ ମସିହାରେ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ଔପନ୍ୟାସିକ, ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ କବି ଭାବରେ ଫ୍ରାନ୍ସରେ ତାଙ୍କର ଖ୍ୟାତି ରହିଛି । ସେ ସର୍ବମୋଟ ପାଞ୍ଚଟି ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି ଏବଂ ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା The Maids (1948) Death Watch (1949) The Balcony (1957) The Blacks (1952) The screens (1961) ବାଲ୍‌କୋନି ନାଟକରେ ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଏକ ବ୍ୟଙ୍ଗ ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରାଯାଇଛି । କଳାଗୋରାଙ୍କ ସମ୍ପର୍କ ଆଲୋଚିତ ହୋଇଛି ବ୍ଲାକ ନାଟକରେ । କଳ୍ପନା ଏବଂ ବାସ୍ତବ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ସଂଘର୍ଷର ଅବତାରଣା କରି ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ ଆତ୍ମ ପରିଚୟ ଅନ୍ୱେଷଣର ଏକ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଜୀନେତଙ୍କ ନାଟକାବଳୀର ଭାବବସ୍ତୁ । ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ସମସ୍ତ ହେଉଛି କଳ୍ପନା, ଜୀବନ ସେଠାରେ ଏକ ଛଳନା, ଚରିତ୍ର ସମୂହ ଅଭିନେତା ଏବଂ ପରିବେଶ ହେଉଛି ଅବାସ୍ତବ । ତାଙ୍କର ନାଟକ ଜଗତ ହେଉଛି ମୁଖାର ଏବଂ ଦର୍ପଣର ଜଗତ । ତାଙ୍କର ଚରିତ୍ର ସମୂହ କାମନାର ଜ୍ୱାଳାରେ ଉତ୍‌କ୍ଷିପ୍ତ ହୋଇ ସଂସାରର ନୀତିନିୟମକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ଆତ୍ମ ପରିଚୟର ଅନ୍ୱେଷଣରେ ଘୁରି ବୁଲୁଛନ୍ତି ।

ଏକ ବ୍ୟାକୁଳ ଆତ୍ମ ଜିଜ୍ଞାସାର, ପରିଚୟ ସନ୍ଧାନର ଏକ କ୍ଳାନ୍ତିକର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ହିଁ ଜୀନେତଙ୍କ ନାଟକାବଳୀର ଭାବବସ୍ତୁ ରୂପେ ଗୃହୀତ ହୋଇଛି । The Maids ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ଦୁଇଟି ଦାସୀ ଏବଂ ସେମାନଙ୍କର ପ୍ରଭୁମଧ୍ୟରେ ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କଗତ ଜଟିଳତା ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ଦାସୀମାନେ ନିଜର ମାଲିକାଣୀଙ୍କୁ ଘୃଣା କରୁଛନ୍ତି । ଅଥଚ ମାଲିକାଣୀଙ୍କ ବ୍ୟବହାରରେ ସେଭଳି କୌଣସି

ନିଷ୍ଠୁରତାର ପରିଚୟ ମିଳେନାହିଁ । ସେମାନେ ତାଙ୍କୁ ମାରିଦେବାକୁ ଚା'ରେ ବିଷ ମିଶାଇ ଦେଇଛନ୍ତି ଏବଂ ଶେଷରେ ଜଣେ ଦାସୀ ତାକୁ ପାନ କରି ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରୁଛି ।

ଦର୍ପଣ ପ୍ରୟୋଗର ମଞ୍ଚକୌଶଳ ସାହାଯ୍ୟରେ ତିନୋଟି ଚରିତ୍ରର ଆତ୍ମାନ୍ୱେଷଣ ପର୍ବ ସମଗ୍ର ନାଟକରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ । ଅଭିନୟ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଜଣେ ଦାସୀ ସହସା ନିଜର ପ୍ରଭୁ ରୂପରେ ପ୍ରକଟିତ ହେଉଛି । ପ୍ରଭୁଙ୍କ ଆଖିରେ ନିଜକୁ ପରୀକ୍ଷା କରିନେବାର ପ୍ରବୃତ୍ତିରୁ ଏହି ରୂପପରିବର୍ତ୍ତନ । ସମଗ୍ର ନାଟକରେ ପୁଣି ଦାସୀ ଚରିତ୍ରର ତୀବ୍ର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଛି, ପ୍ରଭୁର ସଦୟ ବ୍ୟବହାର ସୁଦ୍ଧା ଦାସୀ ସତ୍ତାକୁ ଭୁଲାଇଦେଇ ପାରୁ ନାହିଁ । ତେଣୁ ପ୍ରଭୁଙ୍କ ନିମନ୍ତେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଥିବା ବିଷମିଶ୍ରିତ ଚା ଆପେ ପିଇଦେଇ ଅନ୍ତତଃ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ସେ ନିଜକୁ ପ୍ରଭୁବୋଲି ମନେକରି ନିଜ ଉପରେ ହିଁ ପ୍ରତିଶୋଧ ନେଇଛି । ନିଜ ସହିତ ପ୍ରତାରଣାର ଖେଳରେ ଗୋଟିଏ ଦାସୀ ଯେତେବେଳେ ଏହି ଭଳି ମାତି ଉଠିଛି, ଅପର ଦାସୀଟି ବରଂ ଅଧିକ ବାସ୍ତବ ବୁଦ୍ଧିର ପରିଚୟ ଦେଇଛି । ନିଜର ପ୍ରକୃତ ପରିଚୟ ଦାସୀରୂପରେ, ତାହାର ସ୍ଥିତି ସହିତ ସେ ଖାପ୍‌ଖୁଆଇ ନେଇଛି । ଏଥିପାଇଁ ସେ କୌଣସି ଛଳନାର ଆଶ୍ରୟ ନେଇ ନାହିଁ । ଦାସତ୍ୱ ଯେ ମାନବିକତାର ବାଧକ ସ୍ୱରୂପ ଏହା ସେ ସ୍ୱୀକାର କରିନାହିଁ, ବରଂ ଘୋଷଣା କରୁଛି "I have a noble soul" ଅସୂୟା, ଈର୍ଷା ଉପରେ ମାନବିକତାର ଚିରନ୍ତନ ବିଜୟ ଗାଥା ହିଁ ଆତ୍ମାନ୍ୱେଷଣ ପ୍ରବୃତ୍ତିଧର୍ମୀ ଏହି ନାଟକରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଛି ।

–୬–

ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ଚାରିଜଣ ପ୍ରମୁଖ ଦିକ୍‌ପାଳଙ୍କର ନୂତନ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାର ସଫଳତା ଏବଂ ବିଫଳତା ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିବା ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରଥମେ ଆମେ କାମ୍ୟୁଙ୍କୁ ସ୍ମରଣ କରିବା । ତାଙ୍କ ମତରେ ସ୍ଥିତିବାଦର ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ ବୁଝାମଣା ସଂକ୍ରାନ୍ତୀୟ ଅସଫଳତାରୁ ହିଁ ଆବସର୍ଡ଼ିଟିର ସୃଷ୍ଟି । ଯୁକ୍ତି ଏବଂ ତଥ୍ୟକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ଏଥିରେ କେବଳ ମନୁଷ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତିସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟକୁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦିଆଯାଇଥାଏ । କାମ୍ୟୁ ଏହାକୁ ଯେ କେବଳ ଏକ ଦାର୍ଶନିକ ସତ୍ୟ ରୂପରେ ଦେଖିଥିଲେ ତାହା ନୁହେଁ, ବରଂ ତାଙ୍କ ପାଇଁ ଏହାଥିଲା ଜୀବନର ଏକ ନାଟକୀୟ ସତ୍ତା । ପୂର୍ଣ୍ଣତା ନିମନ୍ତେ ମଣିଷର

ଯେଉଁ ବ୍ୟାକୁଳତା ଉପରେ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ନିର୍ଭରଶୀଳ, ତାହା ତାକୁ କେବେ ମିଳେ ନାହିଁ । ବ୍ୟର୍ଥ ଏହି ଅନ୍ୱେଷଣ ପର୍ବ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର ସ୍ଥିତି ।

ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ କାମ୍ୟୁ ଯେଉଁ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇଛନ୍ତି, ତାହା ପ୍ରଣିଧାନ ଯୋଗ୍ୟ । ତାଙ୍କ ମତରେ, ମାତ୍ର ତିନି ଘଣ୍ଟାର ସମୟସୀମା ମଧ୍ୟରେ ଏବଂ ସୀମିତ ଏକ ମଞ୍ଚର ପରିଧିରେ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ଇତିହାସ ବା ସମାଜର ଚରିତ୍ର ସଂଗ୍ରହ କରିଆଣି, ସେମାନଙ୍କୁ ଜୀବନ ଦେବାକୁ ହୁଏ ଏବଂ ପୁଣି ପରିଣତି ମଧ୍ୟ ବରଣ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ଆବସର୍ଡ଼ିଟିର ଏହା ଅପେକ୍ଷା ଆଉ ସୁନ୍ଦର ଉଦାହରଣ କେଉଁଠି ମିଳିବ ? ଯେଉଁ ଜୀବନ ତା'ର ନିଜର ନୁହେଁ, କଳାତ୍ମକ ଅନୁକରଣ ମାଧ୍ୟମରେ ତାକୁ ହିଁ ମଞ୍ଚରେ ଦେଖାଇବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏକଦା ଅନେକ ମଧ୍ୟରେ ନିଜକୁ ଅନ୍ୱେଷଣ କରିବାକୁ ହେବ । ଗୋଟିଏ ମୁଖା ପିନ୍ଧି ତିନି ଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ତାକୁ ପରିଣତି ବରଣ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏଇ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ତେଣୁ ସେଇ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ତାକୁ ଅଭିଜ୍ଞତା ସଂଗ୍ରହ କରି ନିଜସ୍ୱ ଭଙ୍ଗୀରେ ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଅପର ଜୀବନଟି ଖୋଜୁ ଖୋଜୁ ନିଜସ୍ୱ ଜୀବନର ଛନ୍ଦଟି ହୁଏତ ତାହାର ହଜିଯିବ । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ତେଣୁ ଏହି 'ଖୋଜିବା' ଏବଂ 'ପାଇବା'ର ଗୋଟିଏ ଧୂମାଚ୍ଛନ୍ନ ଚାରଣ ଭୂମିମାତ୍ର ।

–୭–

ସନ୍ଦେହ, ଅବିଶ୍ୱାସ, ଘୃଣା ଏବଂ ନିରୀଶ୍ୱରବାଦିତା ମୁଖ୍ୟତଃ ଏହି ଚାରିଗୋଟି ପ୍ରବୃତ୍ତିକୁ ନିର୍ଭର କରି ଆବସର୍ଡ଼ ପରମ୍ପରାର ବିକାଶ । ସନ୍ଦେହ ପୁଣି ବିଦ୍ରୋହର ଜନନୀ । ପାରମ୍ପରିକତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯୁଦ୍ଧ ଘୋଷଣା କରି ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାର ବୃନ୍ଦ ସ୍ୱଅସ୍ଥିରତାର ପ୍ରଚାର କରି ଯାଇଛନ୍ତି । ଅନ୍ୱେଷଣ ଅବଶ୍ୟ ପ୍ରଗତିର ପରିଚାୟକ । ମାତ୍ର ଏହି ବ୍ୟାପାରଟି ପରମ୍ପରାର ଅସାରତା ପ୍ରତିପାଦନ କରି କିମ୍ବା ଈଶ୍ୱରଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ ଘୋଷଣା କରି ପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇ ନ ପାରେ । ଦ୍ୱିତୀୟ କଥା ହେଉଛି, କଳା କ୍ଷେତ୍ରରେ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଚେତନାର ଏକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଭୂମିକା ରହିଛି ଏବଂ ଅଧିକାଂଶ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକରେ ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ଏକ ଜୁଗୁପ୍ସିତ ଜୀବନର ଭୟାବହ ରୂପ ଅଙ୍କିତ ହୋଇ ଥିବାରୁ ଏହି ସବୁ ନାଟକର ବିପୁଳ ଆୟୋଜନ ପ୍ରାୟ ବ୍ୟର୍ଥ ହୋଇ ଯାଇଛି । ବୌଦ୍ଧିକତାର ବହଳ ଆବରଣ ମଧ୍ୟରୁ ଏହା ସାର୍ବଜନୀନତା ଲାଭ କରି ପାରିନାହିଁ ।

ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଚେତନାହୀନ ଶୁଷ୍କ ଏବଂ ନିର୍ଜୀବ ଅପସୃଷ୍ଟି ମାତ୍ର, ଏ କଥା ଅବଶ୍ୟ କୁହାଯାଉ ନାହିଁ । ବରଂ ଯେଉଁ ଘୃଣ୍ୟ ନାରକୀୟ ବ୍ୟାପାର ଗୁଡ଼ିକ ଆମେ ସମାଜଠାରୁ ଏ ଭଳିକି ଅନେକ ସମୟରେ ନିଜଠାରୁ ମଧ ଲୁଚାଇ ରଖୁଥିଲୁ, ନିଷ୍ଠୁର ସତ୍ୟର ସେଇ ଭୟଙ୍କର ରୂପ ଏହି ନାଟକରେ ଆମକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆ ଯାଇଛି । ଧର୍ମ ସମ୍ପର୍କରେ ବିଶ୍ୱାସ ଅବିଶ୍ୱାସ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ବ୍ୟାପାର । ତେଣୁ 'ସମାଜର ଏକ 'Spiritual Vacum ସୃଷ୍ଟି କରିବା ନିମନ୍ତେ ଆହ୍ୱାନ କରି ବେକେଟ୍ ଯେତେବେଳେ ଘୋଷଣା କରନ୍ତି "The gradual breakdown of all illusory patterns to give meaning to experience exposed the spiritual faculty in man's life which appeared struck in its 'nobody comes, nobody goes' situation"ସେତେବେଳେ ତାଙ୍କୁ ସନ୍ଦେହ କରିବାର କିଛି ନାହିଁ । ମାତ୍ର ସେଇ ନାଟ୍ୟକାର ପୁଣି ଯେତେବେଳେ ନାୟକର ଦୁଃଖ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଏବଂ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ମଧ୍ୟରୁ ଆତ୍ମରକ୍ଷା ନିମନ୍ତେ ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ନିକଟକୁ ନେଇ ଯାଆନ୍ତି (ନାଟକ Embers ର ପରିଣତି ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ) ସେତେବେଳେ ତାଙ୍କର ଜୀବନ ଦର୍ଶନ ସମ୍ପର୍କରେ ପାଠକ, ଦର୍ଶକର ସନ୍ଦେହ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । କିମ୍ବା ନୈରାଶ୍ୟର ମନ୍ତ୍ର ପ୍ରଚାର କରୁଥିବା ନାଟ୍ୟକାର ଯେତେବେଳେ Happy Days ନାଟକରେ ଆଶାର କଥା ଭାବିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରିନ୍ତି ସେତେବେଳେ ତାଙ୍କର ବିଶ୍ୱାସର ରୂପ ପାଠକମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଭାବିତ ନ କରିବା ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ ହୋଇ ପଡ଼େ । ସନ୍ଦେହ କିମ୍ବା ଅବିଶ୍ୱାସକୁ ସମ୍ବଳ କରି କୌଣସି ସତ୍ୟର ଆଖପାଖରେ ସୁଦ୍ଧା ପହଞ୍ଚି ହୁଏ ନାହିଁ । ସତ୍ୟର ସନ୍ଧାନରେ ନାଟ୍ୟକାର ବ୍ରେଖ୍ଟ ଏଭଳି ଏକ ଚରିତ୍ର ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚି ଯାଉଛନ୍ତି ଯିଏ କହୁଛି To be good and yet to live was a thunder bolt' (The good woman of setzuan) ସତ୍ୟର ଏହି ରୂପ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଛି ଆୟେନେସ୍କୋଙ୍କର "The Rhinoceres" ନାଟକରେ । ଜୀବନର ଏହି ରୂପ ସମ୍ପର୍କରେ ଦୃଢ଼ ଏକ ନିଶ୍ଚିତ ତଥ୍ୟ ପରିବେଷଣ କରି ସାରି 'ଯୋଗ୍ୟତାକୁ ମାଲିକାନାର ନିୟାମକ ରୂପେ ପରିଚିତ କରାଇବା ଦ୍ୱାରା "(The caucasion chalk circle) କିମ୍ବା That what there is shall go to those who are good for it "ବୋଲି

ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେବା ଦ୍ୱାରା ସ୍ୱମତର ବିରୁଦ୍ଧାଚରଣ ହିଁ କରାଯାଉଛି । ଏଠି ପ୍ରଶ୍ନ ଆସୁଛି ଯୋଗ୍ୟତା ଯଦି ବଞ୍ଚି ରହିବାର ଏକମାତ୍ର ନିୟମ, ତେବେ କେଉଁ ନିୟମ ଦ୍ୱାରା ଯୋଗ୍ୟତାର ବିଚାର କରାଯିବ ? ଈଶ୍ୱର ସୃଷ୍ଟି ସେଇ ଭଲ ଆଉ ମନ୍ଦର ପାରମ୍ପରିକ ମାପକାଠିରେ ତ ? ଅବିଶ୍ୱାସ ସହିତ ଆସ୍ଥାର ସହାବସ୍ଥାନ ସମ୍ଭବପର କି ?

ଶୁଣାଯାଏ ଯେ ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ଅଧିକାଂଶ ସମୟରେ ମତ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରୁଥିଲେ । ପୂର୍ବରୁ ଯାହା କହିଥିଲେ, ପରେ ତାହାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରୁଥିଲେ । ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଗତିଶୀଳତା, –ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ଯେଉଁ ମନ୍ତବ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ଦେଇଛନ୍ତି ତାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଥିଏଟରକୁ 'a Place of entertainment and of pleasure 'ବୋଲି ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି ।

ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ମଧ୍ୟରୁ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦୋଷ ଆନନ୍ଦ ସମ୍ଭବପର କି ? ଅସଂଲଗ୍ନତା ମଧ୍ୟରେ କଳାତ୍ମକ ଯୋଗାଯୋଗ ପୁଣି ଉପଭୋଗ୍ୟ ରୂପେ ତାହାର ପ୍ରତିଷ୍ଠା, ଏ ଦୁଇଟି ପରସ୍ପର ବିରୋଧାତ୍ମକ ନୁହେଁ କି ? ଏହିଭଳି ନାଟ୍ୟକାର ମଞ୍ଚକଳା, ଚରିତ୍ରାୟନ, ଅଭିନେତା, କଳାକାର ଓ ରାଜନୀତି ସମ୍ପର୍କରେ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ଯେଉଁ ମନ୍ତବ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ଦେଇଛନ୍ତି, ସେଗୁଡ଼ିକ ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପରସ୍ପରକୁ ବିରୋଧ କରିଛି ।

ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକରେ ଭାଷା ବା ସଂଳାପକୁ ଏକ ଶିଳ୍ପର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦିଆଯାଇ ତାହାର ଗୁରୁତ୍ୱକୁ ସ୍ୱୀକାର କରି ନିଆଯାଇଥିବା ସ୍ଥଳେ ଏହି ସବୁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକରେ ତାହାକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇ ସୂଚନାତ୍ମକ ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ଉପରେ ଅଧିକ ଜୋର ଦିଆଗଲା । ଆୟୋନେସ୍କୋ 'The Bald soprano'ନାଟକରେ ଯୋଗଯୋଗ ନିମନ୍ତେ ଭାଷାର ବ୍ୟର୍ଥତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଲେ । ସେ ସମୟର ଅନ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଉପରେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଛି । ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାର ଆଙ୍ଗିକକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କଲେ । ଅଭିନେତା ଚରିତ୍ର ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହୋଇଯିବା ବଦଳରେ ନିଜକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି ନିସ୍ପୃହ ଭାବରେ ଅଭିନୟ କରିବା ଉଚିତ ବୋଲି ବ୍ରେଖଟ ଯେଉଁ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଲେ ତାହା ସୁଦ୍ଧା ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଗୃହୀତ ହୋଇଗଲା । ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ସୂଚିତ ଏକ ମୁକ୍ତ ଅବସ୍ଥାର କାମନା, ବ୍ୟକ୍ତି ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟର ପ୍ରତିଷ୍ଠା, ପରମ୍ପରାର ବିରୁଦ୍ଧାଚରଣ, ମାନବିକ ସମ୍ପର୍କରେ ଅବିଶ୍ୱାସ

କଳାତ୍ମକତା ବଦଳରେ ବୌଦ୍ଧିକତାର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପ୍ରଭୃତି ବହୁ ଉପାଦାନ ଏହିସବୁ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ପରମ୍ପରା ଭାବରେ ଏହା ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱର ନାଟ୍ୟ ଚେତନାକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଛି । ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଜନ ଅବସର୍ଣ୍ଣ (୧୯୨୯) ହାରୋଲଡ୍ ପିଣ୍ଟର ଓ ଜନ୍ ଅର୍ଡ଼େନ (୧୯୩୦), ଇଟାଲିର ଲୁଇ ପିରାଣ୍ଡଲେ, ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକାର ବୃନ୍ଦ ଏହି ରୀତିର ନାଟକମାନ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ।

ଆବସାର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରା ଏକ ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତ ସ୍ୱୟଂ ଉଦ୍‌ଭୂତ ପ୍ରଣାଳୀ ନୁହେଁ । ବରଂ ପରମ୍ପରାଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯିବାର ଯେଉଁ ପ୍ରକ୍ରିୟା ବିଗତ ଶତକର ମଧ୍ୟଭାଗରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା, ତାହାରି ଏକ କ୍ରମିକ ପରିଣତି । ପରମ୍ପରା ମଧ୍ୟରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କୌଣସି ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶର ପ୍ରତିଫଳନ ନ ଘଟିଥିଲେ ହେଁ, ଅନ୍ତତଃ ବକ୍ତବ୍ୟରେ କୌଣସି ଛଳନାକୁ ପ୍ରଶୟ ଦିଆଯାଇ ନଥିବାର ସ୍ପଷ୍ଟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ବାସ୍ତବତାର ନିର୍ମମ ରୂପରେ ଏକ ବନ୍ୟସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ଚୁମ୍ବକୀୟ ଆକର୍ଷଣ ଶକ୍ତି ରହିଥାଏ । ତାକୁ ଦେଖିଲେ ସର୍ବଦା ନୂତନ ଚେତନାର ଅନ୍ୱେଷଣରୁ ହିଁ ଏହି ଅସ୍ଥିରତାର ସୃଷ୍ଟି । ପରିଣାମରେ ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ କେବଳ ପରସ୍ପର ବିରୋଧିମତର ଚାରଣ ଭୂମି ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ଶରୀରରେ ଶିହରଣ ଖେଳିଯାଏ, ଅଥଚ ତାଠୁ ଦୂରେଇଗଲେ ମନ ଅସ୍ୱସ୍ତିରେ ଭରିଯାଏ । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର ପ୍ରସାର ଏହି ମାନବୀୟ ଦୁର୍ବଳତାକୁ ପୁଞ୍ଜିକରି । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଏ ଦିଗରେ ଫ୍ରଏଡ଼ ମାତ୍ର ଆଙ୍ଗୁଳି ଦେଖାଇ ଥିଲେ, ଏମାନେ ବାହା ଗିଳିବାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଗଲେ । ପରିଣାମ ଭଲ ହେଲା କିମ୍ୱା ମନ୍ଦ ହେଲା ତା' ଏହା ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ ବ୍ୟକ୍ତିମାନେ ଜାଣନ୍ତି । ତେବେ ଆମେ କହିପାରୁ ଯେ ଜୀବନର ଏକ ଆବ୍ରୁହୀନ ଚିତ୍ରପଟ ପ୍ରକାଶ୍ୟ ରାଜଦାଣ୍ଡରେ ଝୁଲାଇ ରଖିବା କୌଣସି ଉନ୍ନତ ସଂସ୍କୃତିର ପରିଚାୟକ ନୁହେଁ । ନାଟକ ଭଳି ଜୀବନରେ ମଧ୍ୟ ଗୋପନୀୟତାର ପ୍ରୟୋଜନ ରହିଛି, ଯାହାକୁ କୁହାଯାଏ ସମ୍ଭବପର । ପୃଥିବୀର ସବୁଠାରୁ ଗୋପନୀୟ କାର୍ଯ୍ୟର ଫଳାଫଳ ମାତ୍ର ଦଶମାସ ମଧ୍ୟରେ ସାର୍ବଜନୀନ ହୋଇଯାଉଛି ବୋଲି କହି ସେହି କାର୍ଯ୍ୟକୁ ରାଜରାସ୍ତାକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆଣିବାର କୌଣସି ଅର୍ଥ ହୁଏ ନାହିଁ । ସଂସାର ଚଳେ ନିଜ ନିୟମରେ । ବୀଭତ୍ସତାକୁ, ଅନୈତିକତାରୁ ସେଠାରେ ମସ୍‌ଲିନ୍‌ର ଆଚରଣରେ ଢ଼ାଙ୍କି ରଖାଯାଏ । ତାହା ହିଁ ତ ନିୟମ । ନିୟମ କାନୁନ୍ ଭାଙ୍ଗି ଆମେ କେଉଁ ପୂର୍ଣ୍ଣତମ

ଜୀବନର ସଙ୍କେତ ପାଇବା ? ଏଇ ସବୁ ନାଟକରେ ଜୀବନର ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ରୂପଟିକୁ ତ ଆମେ ଦେଖିଲୁ, ତଦ୍ୱାରା ଆମର ଅଭିଜ୍ଞତାର ପୁଞ୍ଜି କେତେ ବଢ଼ିଲା ? ଏହାର କାରଣ ହେଉଛି, ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନତା । ଏମାନେ କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସ୍ଥିର କରି, ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ମତବାଦ ପୋଷଣ ନ କରି ନାଟକ ରଚନା କରିଯାଇଛନ୍ତି । ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାକୁ ଦୁର୍ବଳମନର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି କହି ଈଶ୍ୱର ମୃତ ବୋଲି ଘୋଷଣା କରିଦେଲେ ଦାୟିତ୍ୱ ଶେଷ ହୋଇଯାଏ ନାହିଁ । ସମାଜ ପାଇଁ ଏହାର ପ୍ରୟୋଜନୀୟତା ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି । କାମ୍ୟୁ କାଫ୍‌କା, ସାର୍ତ୍ରେ ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଏଇ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଅବନତି ନିମନ୍ତେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଦାୟୀ । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରବୃନ୍ଦ ଏଇଭଳି ଏକ ସାର୍ବଜନୀନ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ପ୍ରଚାର କରିବା ପୂର୍ବରୁ ଅନ୍ତତଃ ଆହୁରି ଚିନ୍ତାକରିବାର ପ୍ରୟୋଜନ ଥିଲା । ଧର୍ମ ସଂପର୍କରେ ଯେଉଁ ଅନ୍ଧ ଧାରଣ ଏହା ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରଚଳିତ ଥିଲା ତାକୁ କେବଳ କେତେକ ବୌଦ୍ଧିକ ତଥ୍ୟ ବା ଯୁକ୍ତି ସାହାଯ୍ୟରେ ନିରାକରଣ କରିବାର ଉଦ୍ୟମ ତେଣୁ ଠିକ୍ ସେଇଭଳି ଏକ ଦେଶଦର୍ଶୀ ସ୍ୱମତ ପ୍ରତିଷ୍ଠାର ଅନ୍ଧ ପ୍ରଯତ୍ନରେ ପରିବର୍ଦ୍ଧିତ ହୋଇଛି ମାତ୍ର । ଧର୍ମ ପାଖରେ ତ କୌଣସି ଯୁକ୍ତି ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭ କରିପାର ନାହିଁ । ପରିଣାମରେ ତେଣୁ ଉଭୟ ମଧ୍ୟରୁ କୌଣସି ସାମାଜିକ ସୁସ୍ଥତା ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ଅଭିପ୍ରେତ ନୁହେଁ । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଏ ଦିଗରେ ସାମୂହିକ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ Drama of a State of mindରେ ପରିଣତ କରିଛି । ସାର୍ବଜନୀନ ମାନବିକତା ଏଥିରେ ପୂର୍ଣ୍ଣମାତ୍ରାରେ ଉପେକ୍ଷିତ ହୋଇଛି । ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଯେଉଁ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଦୃଷ୍ଟି କୋଣର ପ୍ରତିଫଳନ ଏହି ସବୁ ନାଟକରେ ଘଟୁଛି, ଏଗୁଡ଼ିକ ମୁଖ୍ୟତଃ ନେତିବାଚକ । ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଲେ, ସାହିତ୍ୟର ସଂଜ୍ଞା ବଦଳାଇବାକୁ ପଡ଼ିବ ।

ଏହି ସବୁ ନାଟକରେ ଚରିତ୍ରାୟନର ରୂପ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇ ଯାଇଛି । ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକାର ବୃନ୍ଦ ବିଧିବଦ୍ଧ ଭାବରେ ଏହି ରୀତିଟିକୁ ନଷ୍ଟ କରିଦେବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରିଛନ୍ତି । ଆମେ ଜାଣିଥିଲୁ "Character is not an author's raw material, it is his product" ମାତ୍ର ଆମକୁ କୁହାଗଲା । "The coherence of the character is in fact own by the way in which its individual qualities contradict one another"

Harmony'' (ଐକ୍ୟ) ବଦଳରେ Disharmony କୁ ବିଶ୍ୱାସ କରାଯିବା, ଯୁଗ ଯୁଗର ବିଶ୍ୱାସ ଉପରେ କୁଠାରାଘାତ କରି ନୂତନ ଏକ କଳାହୀନ ରୀତିକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା କ'ଣ ଏତେ ସହଜ କଥା ? ମାନବଜାତିକୁ ଏକ 'ପାଉଁଶଗଦା' ବୋଲି କହିବା ଗୋଟାଏ କଥା, ମାତ୍ର ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ ଭାବରେ ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ରକୁ (ଲକି ଏବଂ ପୁଜୋ-(Waiting for godot) ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଘଣ୍ଟା ଘଣ୍ଟା ଧରି ମୃତ୍ୟୁକୁ ଅପେକ୍ଷା କରାଇବା ଆଉ ଗୋଟାଏ କଥା । ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକୁ ଅଭିନେତା ଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି କୌଣସି କଳାତ୍ମକପୂର୍ଣ୍ଣତା ହାସଲ କରାଯାଇ ପାରିବ କି ? ମାନବିକ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାର (Human Efforts) ର ଏକ ନେତିବାଚକ ରୂପ ଜୀବନପାଇଁ କେଉଁ ଆଶା ଏବଂ ସମ୍ଭାବନାର ସୃଷ୍ଟି କରିବ ?

ଏହି ସବୁ ନାଟକର 'ସଂଳାପ'ର ପାରମ୍ପରିକ ରୂପ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଅସ୍ୱଷ୍ଟ । ନାଟକରେ ସଂଳାପର ବହୁମୁଖୀ ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ କୁହାଯାଇଛି "It sheds light on the speaking, on the character spoken to, on the character spoken about, it furthers the plot, It functions ironically in conveying to the'audrence a meaning different from that conveyed to the characters'' ସଂଳାପର ଏହି ପଞ୍ଚମୁଖୀ ଭୂମିକା ଚରିତ୍ରକୁ ସ୍ୱଷ୍ଟ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସହିତ ତାହାର ଯୋଗାଯୋଗକୁ ମଧ୍ୟ ଦୃଢ଼ କରିଥାଏ । ବେକେଟ୍ ସଂଳାପର ଏହି ସଂଜ୍ଞାକୁ ଉପେକ୍ଷା କରି, ବାଚିକ ବଦଳରେ ଆଂଗିକ ଅଭିନୟ କ୍ରିୟା ଅର୍ଥାତ ଆକାର, ଇଙ୍ଗିତ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଲେ । ସାତ୍ତ୍ୱିକ, ଆଙ୍ଗିକ, ବାଚିକ ଏବଂ ଆହାର୍ଯ୍ୟରେ ଅଭିନୟର ଯେଉଁ ପୂର୍ଣ୍ଣତା, ତାହା ତେଣୁ ଏହି ସବୁ ନାଟକରେ ଖୁବ୍ କମ୍ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ ଘୋଷଣା କରାଗଲା, "Language has come to be treated as a hurdle rather than a means of communication and contact'' ପାରମ୍ପରିକ ସଂଳାପ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ହୋଇ ପାରୁନାହିଁ ବୋଲି କୁହାଗଲେ ସୁଦ୍ଧା କ୍ଳୁପ୍ତ ଏବଂ ଖଣ୍ଡିତ ଏହି ଆଧୁନିକ ସଂଳାପ ''ଯୋଗାଯୋଗ''ର ଆଖପାଖରେ ସୁଦ୍ଧା ପହଞ୍ଚି ପାରିଲା ନାହିଁ । ଦର୍ଶକ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଯୋଗସୂତ୍ରରୂପୀ ଏହି ସେତୁଟି ଧ୍ୱଂସ ହୋଇଯିବା

ଫଳରେ ପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ ନୈକଟ୍ୟ ଉଭୟଙ୍କୁ ଆତ୍ମୀୟତାର ସୂତ୍ରରେ ଗ୍ରଥିତ କରିଥିଲା, ତାହା ମଧ୍ୟ ରହିଲା ନାହିଁ । ନଦୀ ଆରପାରିରେ ନିଃସଙ୍ଗ ଏବଂ ଅନାତ୍ମୀୟ ଭାବେ ଠିଆ ହୋଇ ଦର୍ଶକମାନେ ଏପାରିର କଳାକୃତିର ନୀରବ ଦର୍ଶକ ହେଲେ ମାତ୍ର । ସର୍ବୋପରି କାବ୍ୟିକତା ଏବଂ ନାଟକୀୟତା– ଏଇ ଦୁଇଟି ନୀତି ନାଟ୍ୟସଂଳାପରେ ଯେଉଁ କଳାତ୍ମକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଫୁଟାଇ ଥାଏ, ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ନାଟକରେ ତାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯିବା ଫଳରେ ତାହା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ପରିବେଶକୁ ଶୁଷ୍କ ଏବଂ ରସଶୂନ୍ୟ କରିଦେଲା ।

ଏହି ସବୁ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆଦର୍ଶର ଅଭାବ ବିଷୟ ପୂର୍ବରୁ କୁହାଯାଇଛି । ଆଦର୍ଶ ପୁଣି ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରତି ଶ୍ରଦ୍ଧା ଏବଂ ଅନୁରକ୍ତି ସୃଷ୍ଟିକରେ । ଏହାକୁ ନାଟକରୁ ବିଦାୟ ଦେବା ଫଳରେ ସେ ସବୁ ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ ହୋଇପଡ଼ିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏହି ସବୁ ନାଟକରେ ଜୀବନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତା, ନିରୀଶ୍ୱରବାଦୀତା, ମିଥ୍ୟା ଭିତ୍ତିକତା ସମ୍ପର୍କରେ ବାରମ୍ବାର ଉଲ୍ଲେଖ ହେଉଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା, ଏ ଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରଚଳିତ ସିଦ୍ଧାନ୍ତର ଟ୍ରାଜିକ ନାଟକର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇ ପାରୁନାହିଁ । ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ବ୍ୟଗ୍ରତା ପ୍ରକଟିତ ହେଉଛି ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ଏଥିରେ ନାଟ୍ୟକାର ମାନଙ୍କର କୌଣସି "କମିଟ୍ ମେଣ୍ଟର" ଦର୍ଶନ ମିଳେନାହିଁ । ବେଶ୍ୟାବୃତ୍ତି, ଶ୍ରେଣୀସଂଘର୍ଷ, ଶୋଷଣ, ବାସଗୃହ ସମସ୍ୟା ଯୌଥ ପରିବାର, ବାର୍ଦ୍ଧକ୍ୟର ସମସ୍ୟା, ସମ୍ପର୍କଗତ ଜଟିଳତା, କିଶୋର ସମସ୍ୟା ପ୍ରଭୃତି ବହୁ ଜଟିଳ ବିଷୟ ଏହିସବୁ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଉଛି । ସମସ୍ୟାଗୁଡ଼ିକ ସହିତ ଅତିବୌଦ୍ଧିକତାର ମିଳନ ଘଟିବା ଫଳରେ, ଏ ସବୁ କମ୍ୟୁନିକେଟିଭ୍ ହୋଇପାରୁ ନାହିଁ । ମୋଟକଥା, ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ବିସ୍ମୃତ ହୋଇ ନାଟକ ରଚନା କରୁଛନ୍ତି, ଫଳରେ ଏ ଗୁଡ଼ିକ ଠିକ୍ ଜାଗାରେ ଆଘାତ କରିପାରୁ ନାହିଁ ।

ଅନୈକ୍ୟ (Disharmony) ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ବ୍ରେଖଟ ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟ (Dialectic) ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ଏହା ହିଁ ହେଉଛି ତାଙ୍କର ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ । ନିଜକୁ ଜଣେ ଅଭିନେତାର ଭୂମିକାରେ ଥୋଇ ସେ କହିଛନ୍ତି ଯେ, ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଭିନେତା

ମଣିଷର ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟତା ସମ୍ପର୍କୀୟ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ପ୍ରଥମରୁ ମନରୁ ବାଦ ଦେବା ଉଚିତ । ଜଗତ୍ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଅଧୀନ । ମଣିଷ ମଧ୍ୟ ସାମାଜିକ ପ୍ରୟୋଜନରେ ବାରମ୍ବାର ରଙ୍ଗ ବଦଳାଇବା ଆଦୌ ଅସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅଭିନେତା ଉଭୟ 'ଭାବ'ଏବଂ ବୁଦ୍ଧିର ପ୍ରୟୋଗ କରି ଚରିତ୍ରର ରୂପାୟନ କରିବେ । ଜୀବନର ନୂତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରତିଷ୍ଠାକାମୀ, ଏହି ଶୈଳୀ କେବଳ ଉପଯୁକ୍ତ ବୁଝାମଣା ଏବଂ ପାରସ୍ପରିକ ସଂମ୍ପର୍କ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନୂତନ ଦେଖା ଦେଉଥିବା ବିଚିତ୍ର ବିଭାଗର ଆତ୍ମିକ ସମର୍ଥନରେ ହିଁ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇପାରିବ । ଅଭିନେତାଙ୍କ ନିମନ୍ତେ ବୌଦ୍ଧିକତାର ପ୍ରୟୋଜନୀୟତା ସମ୍ପର୍କରେ ବୁଝାଇବାକୁ ଯାଇ ବ୍ରେଖଟ ଆହୁରି କହିଛନ୍ତି Without opinions and objectives one can represent nothing at all. Without knowledge one can show nothing ଅଭିନେତାମାନେ ଏହି 'ଜ୍ଞାନ' ପାଇଁ ପୁଞ୍ଜିବାଦୀଙ୍କ ବିରୁଦ୍ଧରେ ହେଉଥିବା ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷରେ ଯୋଗଦେବା ଉଚିତ ବୋଲି ତାଙ୍କର ମତ । ପାରମ୍ପରିକ ଚରିତ୍ର ଘଟଣାବଳୀ ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସ ହରାଇ ବ୍ରେଖଟ ନିଜର ଯେଉଁ ନୂତନ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ ସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ଚାହିଁଥିଲେ, କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ତାହା ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇ ପାରିନାହିଁ । ଅବିଶ୍ୱାସକୁ ଭିତ୍ତିକରି କୌଣସି ସୃଷ୍ଟି କଳ୍ପନା ସଫଳତା ଲାଭ କରିପାରେ ନାହିଁ ।

ଆଭାଁଗାର୍ଦ୍ ନାଟକ ତେଣୁ ପରମ୍ପରା ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହକାମୀ କିଛି ଅତିବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ଚିନ୍ତାଶୀଳ କଳାକାରଙ୍କର ମାନସିକ ସଂଘର୍ଷର ଫସଲ, ଯେଉଁମାନେ ବିଭିନ୍ନ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାର ପ୍ରୟୋଜନବୋଧର ବକ୍ତୃତା, ପ୍ରଚାର ମାଧମରେ ସ୍ୱମତ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ ଚଳାଇଛନ୍ତି । ସୃଷ୍ଟିରେ 'ସମାନଧର୍ମା'ଙ୍କର ଅଭାବ କୌଣସି କାଳରେ ହୁଏନାହିଁ । ତେଣୁ ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏମାନଙ୍କର ସମର୍ଥକଙ୍କ ସଂଖ୍ୟା ସୁଦ୍ଧା ନିତାନ୍ତ କମ୍ ନୁହେଁ । ତେବେ ମନେହୁଏ, ପ୍ରଚଳିତ ତଥ୍ୟ ରୀତି ନୀତି କିମ୍ବା ନାଟଶୈଳୀ ଉପରେ ଏହି ସ୍ୱୟଂ ପ୍ରବକ୍ତାମାନଙ୍କର ଦୃଢ଼ ଆସ୍ଥା ନ ଥିଲା । ତେଣୁ ସେମାନେ ବାରମ୍ବାର ସମାଜ ବିଷୟ ଉପରେ ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ ମନ୍ତବ୍ୟମାନ ଦେଇଛନ୍ତି, ବଡ଼ପାଟିରେ ପ୍ରଚାର କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରଚାର ମଧ୍ୟରୁ ଫୁଟି ବାହାରିଛି, ଅନ୍ୟକୁ ଦେବାଲାଗି ସେମାନଙ୍କ ସାଧନ ସାମଗ୍ରୀର ଘୋର ଅଭାବର ଦୈନ୍ୟ ।

ଏମାନେ ସମସ୍ତେ କ'ଣ କେବେ ଯଥାର୍ଥରେ କଳାହୀନ ବ୍ୟକ୍ତିଥିଲେ ? ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ସେମାନଙ୍କର ଯଥାର୍ଥ ଅନୁରାଗ, ଗଭୀର ଚିନ୍ତା, ଏବଂ ନିବିଡ଼ ସମ୍ପୃକ୍ତିରୁ ଏହା ସତ୍ୟ ନୁହେଁ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରେ । ପରିବର୍ତ୍ତନ ନିମନ୍ତେ ସହସା ନାଟ୍ୟକଳାକୁ ଏମାନେ ଯେମିତି ଚାରିଆଡ୍ରୁ ବ୍ୟବଚ୍ଛେଦ କରିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରିଦେଲେ, ଦର୍ଶକମାନେ ସେମାନଙ୍କ ସହିତ ତାଳଦେଇ ଗତିକରି ପାରିଲେ ନାହିଁ । 'ନଖ' ଶରୀରର ଏକ ଅନାବଶ୍ୟକ ଅଙ୍ଗ, ତେଣୁ ତା'ର ବର୍ଦ୍ଧିତ ରୂପକୁ କର୍ତ୍ତନ କଲେ ତାହାଦ୍ୱାରା ଶରୀରର କୌଣସି କ୍ଷତି ହୁଏ ନାହିଁ, ମାତ୍ର ଶରୀରର ଏକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଅଙ୍ଗ ରୂପେ ରହିଥିବା ବର୍ଦ୍ଧିତ ନାସାକୁ ଛେଦନ କଲେ ଶରୀରର ସୌଷ୍ଠବ ଭଙ୍ଗ ହେବ ହିଁ ହେବ ! ଆବସର୍ଡ଼ିଷ୍ଟମାନଙ୍କ କ୍ଷେତ୍ରରେ ହୁଏ ତ ଏହାହିଁ ସତ୍ୟ । କିମ୍ବା ଆମର ପରିବେଶ, ସାମାଜିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ପରଂପରାନୁଗତ୍ୟ ନେଇ ଆମେ ଠିକ୍ ଏମାନଙ୍କୁ ବୁଝିପାରୁନାହୁଁ ??



ଓଡ଼ିଆ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ : ଏକ ପ୍ରଶ୍ନ

ସମଗ୍ର ଭାରତ ବର୍ଷରେ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ନିମନ୍ତେ ଗତ ଶତକର ଷାଠିଏ ଦଶକ ବେଳକୁ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଏକ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଆସକ୍ତି ପ୍ରକାଶ ପାଇଲା । ଏହାକୁ ଠିକ୍ ଆସକ୍ତି ବୋଲି କହି ଦେଲେ ସବୁ କଥା କୁହାହୋଇ ପାରୁନାହିଁ । ବରଂ କୁହାଯାଇ ପାରେ ଯେ,ଟି.ଭି, ଫ୍ରିଜ୍, କାର୍, ବିଦେଶ ଯାତ୍ରା ଭଳି ଏହା ଏକ ଷ୍ଟାଟସ୍ ସିମ୍ବଲ ହୋଇ ପଡ଼ିଲା । ଡ୍ରଇଂରୁମ୍‌ରେ କଫି କପ୍ ହାତରେ ଧରି ପଦପଦବୀ ସଚେତନ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ନିଜର ବନ୍ଧୁଙ୍କୁ ପ୍ରଶ୍ନ କଲେ, "Well ! Have you seen Godot ?"ସେଇଠୁ ଆସିଗଲା, ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ବିଷୟ । ଦୀର୍ଘକାଳ ଧରି ଓଡ଼ିଶାରେ ମଧ ଏହାର ଚର୍ଚ୍ଚା ହୋଇ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରି ନିଆଗଲା ଯେ, ଏ Backward ଦେଶରେ ସେ ସବୁ ଉଚ୍ଚକୋଟିର ସାହିତ୍ୟ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଏଠି କେବଳ କେତୋଟି ନାକ କାନ୍ଦଣା ବିଶିଷ୍ଟ ଟ୍ରାସ୍ ହିଁ ଲେଖାଯାଇପାରିବ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟକୁ ଏତିକି ବେଳେ ମଞ୍ଚର ନାଭିଶ୍ୱାସ ଉଠୁଛି । ମଞ୍ଚ ନାଟକର ଗତାନୁଗତିକତାରେ ବିରକ୍ତ ହୋଇ ଦର୍ଶକମାନେ, ଚଳଚିତ୍ର କାଉଣ୍ଟରରେ ଭିଡ଼ ଜମାଇବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲେଣି । ନାଃ–ଏଥିପାଇଁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର କୌଣସି ଭୂମିକା ଅଛି ବୋଲି ଆମେ ସ୍ୱୀକାର କରୁ ନାହୁଁ । ଜୀର୍ଣ୍ଣତା ହିଁ ଏ ସମୟର ନାଟକର ମୃତ୍ୟୁର କାରଣ । ନାଟକର ଆଙ୍ଗିକ ବଦଳାଇବା ନିମନ୍ତେ ଏହା ପୂର୍ବରୁ ଉଦ୍ୟମ ଆରମ୍ଭ ଅବଶ୍ୟ ହୋଇସାରି ଥିଲା । ମାତ୍ର ଜନ ସମର୍ଥନର ଅଭାବରେ ଏହା ଏତେ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇ ପାରି ନ ଥିଲା । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ବିଲୟରେ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯେଉଁ ଶୂନ୍ୟତା ସୃଷ୍ଟି ହେଲା, ଏକ ନୂତନ ଧରଣର ନାଟକ ତାହାକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣ କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲା ଏବଂ ଏହାକୁ ହିଁ କୁହାଗଲା 'ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ' ବା ଓଡ଼ିଆରେ 'ଉଭଟ

ନାଟକ' । ଏ ଧରଣର ନାଟକର ରଚୟିତାମାନେ ବୋଧହୁଏ ପ୍ରଥମରୁ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରି ନେଲେ ଯେ, ଯାହା କିଛି ଦୁର୍ବୋଧ, ଅସ୍ୱଷ୍ଟ ତାହା ହିଁ ହେଉଛି ଆବସର୍ଡ଼; ତେଣୁ ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରତିଯୋଗିତା ଆରମ୍ଭ ହୋଇଗଲା । ଯିଏ ଯେତେ କ୍ଲିଷ୍ଟ ଚିନ୍ତା ଆଣି ପାରିଲା, ନାଟକରେ ତାହାର ପ୍ରୟୋଗ କରିବାକୁ ଲାଗିଲା । ଚାରିଆଡ଼େ ଏଇ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର କଥା ଶୁଣାଯିବାକୁ ଲାଗିଲା । ବ୍ୟବହାରରେ 'ଉଦ୍ଭଟ' ଶବ୍ଦଟି ଦୀର୍ଘକାଳରୁ ଏ ଦେଶରେ 'ଅସଂଗତ'ର ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ରୂପେ ରହିଆସିଛି । ତେଣୁ ଏହାର ଆଭିଧାନିକ ଅର୍ଥ ଏହାର ଠିକ୍ ବିପରୀତ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେ ବିଷୟରେ ସେତେବେଳେ ତ କେହି ମୁଣ୍ଡ ପୂରାଇଲେ ନାହିଁ, ବର୍ତ୍ତମାନ ମଧ୍ୟ ସେ ବିଷୟରେ କୌଣସି ସଚେତନତା ନାହିଁ । ତେଣୁ ଅନ୍ୟ ପ୍ରଦେଶରେ ଆବସର୍ଡ଼ ପାଇଁ କୌଣସି ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉ ନଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଓଡ଼ିଶାରେ ଏ ଅବଧି ତାହା ଚାଲୁ ରହିଛି । ଏହା ଅବଶ୍ୟ ଏକ ତ୍ରୁଟି, କାରଣ ସାହିତ୍ୟିକ ଧାରା ହିସାବରେ ଯେତେବେଳେ ଗୋଟିଏ ନୂତନ ଆଙ୍ଗିକ ଆତ୍ମ ପ୍ରକାଶ କରୁଛି, ସେତେବେଳେ ଏହାର ଆଞ୍ଚଳିକ ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ନିର୍ବାଚନରେ ଯେତେଟା ସାବଧାନତା ଅବଲମ୍ବନ କରାଯିବା କଥା ତାହା ନ ହୋଇ କେବଳ ହାଲ୍କା ଭାବରେ ଲୋକ ବ୍ୟବହାରକୁ ଆଖିରେ ରଖି ଏହି ଶବ୍ଦଟିକୁ ବାଛି ନିଆଯାଇଛି । ଆମେ ଜାଣୁ ଯେ, ଲୋକ ବ୍ୟବହାର ହିଁ ଭାଷାପାଇଁ ନିୟାମକ ହୋଇଥାଏ । କାରଣ ଭାଷା ପଣ୍ଡିତମାନେ କହନ୍ତି । ଯେ, ''ଯଦ୍ୟପି ଶୁଦ୍ଧଂ ଲୋକ ବିରୁଦ୍ଧଂ, ନାଚରଣୀୟଂ ନାଦରଣୀୟଂ'' ତଥାପି ବ୍ୟବହୃତ ଶବ୍ଦଟି ଯେତେବେଳେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବିପରୀତାର୍ଥବୋଧକ ହୋଇଯାଉଛି ସେତେବେଳେ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଆହୁରି ଚିନ୍ତା କରିବା ଆବଶ୍ୟକ ଥିଲା । କାରଣ 'ଉଦ୍ଭଟ' ଶବ୍ଦର ଅଭିଧାନିକ ଅର୍ଥ ହେଉଛି 'ସୁଜ୍ଞାତ', 'ମହାଶୟ', 'ଉଦାର', 'ଶ୍ରେଷ୍ଠ', 'ଉଚ୍ଚ', 'ରମ୍ୟ' ପ୍ରଭୃତି । ଏହା ଏକ ସଂସ୍କୃତ ଶବ୍ଦ ଏବଂ ସଂସ୍କୃତ କାବ୍ୟରେ ଏହାର ବହୁଳ ବ୍ୟବହାର ରହିଛି ମଧ୍ୟ ।

ସେ ଯାହା ହେଉ, ଶବ୍ଦଟି ବ୍ୟବହାରରେ ରହିଗଲା । ନାଟକର ଏଇ ଆଧୁନିକ ରୂପ ପ୍ରତି ପକ୍ଷପାତିତା ଭିତରେ ବିଚରା ଦର୍ଶକ କଥା କେହି ଥରେ ଚିନ୍ତା କଲେ ନାହିଁ । ଏ ସବୁ ନାଟକ ସହରରେ ଲେଖାଯାଇ ନିମନ୍ତ୍ରିତ ଦର୍ଶକଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ଅଭିନୀତ ହେଲା ଏବଂ କିଛି ସ୍ୱୀକୃତି ମଧ୍ୟ ପାଇଗଲା । ତା'ପରେ ଆଉ ପଛକୁ ଫେରି ଚାହିଁବା

ଆବଶ୍ୟକ ହେଲା ନାହିଁ । ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟାଶାକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ଉପେକ୍ଷା କରି ଦିଆଗଲା ଏବଂ ସେମାନେ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହାର ପରିସରର ବାହାରେ ରହିଗଲେ ।

'ଆବସର୍ଡ୍' ହେଉଛି ଦର୍ଶନର ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ ରୂପ, ଯାହା ଏ ଦେଶର ଜୀବନ ଦର୍ଶନରେ ଫୁଟିବା ଅସମ୍ଭବ । ଆଜି ସଭ୍ୟତାର ଅଗ୍ରଗତିରେ ଦେଶ–କାଳ–ପାତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ବ୍ୟବଧାନ ପ୍ରାୟ ଲୋପ ପାଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଚିନ୍ତାରେ ନିଶ୍ଚୟ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ଏ ସାଧାରଣ ସତ୍ୟଟିକୁ ବିଚାରକୁ ନିଆ ନ ଯିବା ହିଁ ହେଉଛି ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟର କଥା । ବର୍ତ୍ତମାନ 'ଆବସର୍ଡ୍' ଶବ୍ଦର ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରାଯାଉ । ସାଧାରଣ ଭାବରେ ଏହାକୁ 'Out of harmony' ବୋଲି କୁହାଯାଉଥିଲେ ହେଁ, ଅର୍ଥରେ ଏହା 'incongru-ous' 'unreasonable' 'illogical ' 'ridiculous ' ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । ନାଟ୍ୟକାର ଆୟନେସ୍କୋ (Ionesco) ଯେ କି ସ୍ୱୟଂ ଜଣେ ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟ୍ୟକାର, ସେ ଏହାର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ କହନ୍ତି "Absurd is that, which is devoid of purpose out off from his religious, meta-physical and transcendental roots, man is lost, all his ac-tions become senseless, absurd, useless" ଆଧିଭୌତିକ, ଆଧିଦୈବିକ ଏବଂ ଆଧାତ୍ମିକ–ସମ୍ପର୍କଛିନ୍ନ ଅସହାୟ ମଣିଷର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଜୀବନ ଯାତ୍ରାର ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ବିବରଣୀ ହିଁ ହେଉଛି ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଅବଲମ୍ବନ । ମାର୍ଟିନ୍ ଆଇସ୍ଲିନ୍ ଯେ କି ଫ୍ରାନ୍ସର ଏହି ନବନାଟ୍ୟଧାରାର କେତେ ଜଣ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଏକାଠି କରି, ସେମାନଙ୍କ ପିଠିରେ ପ୍ରଥମେ ଆବସର୍ଡ଼ିଟୀର ମୋହର ମାରିଦେଲେ, ମନେ କରନ୍ତି ଯେ କେବଳ ମାତ୍ର ବିଷୟ ବସ୍ତୁର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତା ଆବସର୍ଡ଼ିଟୀର ପ୍ରଧାନ ଧର୍ମ ହୋଇ ନ ପାରେ । ତାଙ୍କ ମତରେ ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ ଜୀବନ, ଆଦର୍ଶ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ତଥା ନିର୍ମଳତାର ଅବକ୍ଷୟ, ସାର୍ତ୍ରେ, କାମ୍ୟୁ ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକାର ମାନଙ୍କର ଭାବବସ୍ତୁ ରୂପେ ଗୃହୀତ ହୋଇଛି । ମାତ୍ର ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ଏହା ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକର ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶଠାରୁ ପୃଥକ୍ । ପୂର୍ବୋକ୍ତ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଲକ୍ଷ୍ୟଚ୍ୟୁତ ମାନବ ଜାତିର ଦୁରବସ୍ଥା ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବା ନିମନ୍ତେ କାର୍ଯ୍ୟକାରଣ ସମନ୍ୱିତ ଏକ ବର୍ଣ୍ଣାଢ୍ୟ ତଥା କଳାତ୍ମକ

ଶୈଳୀର ବ୍ୟବହାର କରିଥିବା ସ୍ଥଳେ ଆବସର୍ଡ଼ିଷ୍ଟମାନେ ଏଥି ନିମନ୍ତେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ, ବିକ୍ଷିପ୍ତ, ଅର୍ଥହୀନ, ଶୁଷ୍କ ତଥା ନୀରସ ଶୈଳୀର ଖୋଲା ଖୋଲି ବ୍ୟବହାର କରି ଥାଆନ୍ତି । ସାର୍ତ୍ରେ ଏବଂ କାମ୍ୟୁ 'ପୁରୁଣା ବୋତଲରେ ନୂଆ ମଦ' ବ୍ୟବହାର କରିଥିବା ସ୍ଥଳେ ଆବସର୍ଡ଼ିଷ୍ଟମାନେ ଜୀବନର ଆପାତ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାକୁ ନୂତନ ରୀତିରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରିଛନ୍ତି । ଅନୁଭୂତିର ଏହି ଗଭୀରତମ ରୂପ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିରେ ତେଣୁ ଏକାନ୍ତ ଅଭିନବ । ସାଧାରଣ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶର ମାପକାଠିରେ ଏହି ସବୁ ନାଟକକୁ ବିଚାର କଲେ ଏଗୁଡ଼ିକ 'Impertinent, ଏବଂ out rageous, impostures' ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି ମନେ ହେବନାହିଁ । ଏ ସବୁ ନାଟକରେ କୌଣସି ସୁବିନ୍ୟସ୍ତ କଥାଭାଗ ନଥାଏ । ଏହାର ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ଏଥିରେ ଜୀବନର ଯେଉଁ ରୂପ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୁଏ, ତାହା ଭୟାବହ ଏବଂ ଦୁଃସ୍ୱପ୍ନ ତୁଲ୍ୟ ରୋମାଞ୍ଚ ସୃଷ୍ଟିକାରୀ । ଏଇ ନାଟକର ସଂଳାପ ବୁଦ୍ଧିଦୀପ୍ତ, ଆଳଙ୍କାରିକ ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନ ନ ହୋଇ, ଅସଂଲଗ୍ନ, ବିଚ୍ଛିନ୍ନ, ବାଚାଳର ପ୍ରଳାପତୁଲ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଏବଂ ତେଣୁ ପ୍ରଭାବହୀନ ।

ଆବସର୍ଡ଼ ଦର୍ଶନ ସେ ଦେଶର ଚିନ୍ତାରେ କେଉଁ କାରଣରୁ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛି, ସେ ବିଷୟରେ ଏଠାରେ କିଛି ଆଲୋଚନା କରିବା ଉଚିତ ହେବ । ଦୁଇ ଦୁଇଟା ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ତା'ର ସମସ୍ତ ଭୟାବହତାକୁ ନେଇ ମଣିଷର ପ୍ରତ୍ୟୟର ମୂଳଭିତ୍ତିକୁ ଦୋହଲାଇ ଦେଇଛି । ତେଣୁ ଆଜିର ଶତାବ୍ଦୀ ସମୟ ପରିଧିର ସବୁଠାରୁ ବିପଜ୍ଜନକ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଉପନୀତ ହୋଇଛି । ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଗୋଷ୍ଠୀର ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ଏହା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବଦଳାଇ ଦେଇଛି । ଜୀବନରେ ଆଜି ସର୍ବତ୍ର ଆଦିମତାର ଜୟଜୟକାର । ଯାହା କିଛି ଶୁଭ ଏବଂ ମଙ୍ଗଳ ସେ ସବୁ କାଳର ତିମିର ଗର୍ଭରେ ଅବଲୁପ୍ତ । ଆବସର୍ଡ଼ିଷ୍ଟମାନେ ତେଣୁ ଜୀବନର ଏକ ନେତିବାଦୀରୂପ ମହିତ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ହୋଇ ପଡ଼ିଛନ୍ତି । ଏ ଏକ ଏଭଳି ଜୀବନ ଯେଉଁଠି ଧର୍ମ, ନୈତିକତା, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାର କୌଣସି ସ୍ଥାନ ନାହିଁ । ତେଣୁ ସେମାନେ ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ଘୋଷଣା କରି ଦେଇଛନ୍ତି । ଜୀବନ ବାହାରେ ବୁଦ୍ଧି ଏବଂ ଚିନ୍ତାର ଅତୀତ କୌଣସି ଶକ୍ତି ତଥାପି ମାନବ ଜାତିର ଉତ୍‌ଥାନ ପତନକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରୁଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ, ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଅନୁସନ୍ଧାନ ଅବଶ୍ୟ ଜାରି

ରହିଛି, ମାତ୍ର ପ୍ରତ୍ୟୟର କୌଣସି ଦୃଢ଼ତା ଏଥିରେ ନାହିଁ । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଏହି ଅନୁସନ୍ଧିତ୍ସାର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ପ୍ରତିରୂପ । ଜୀବନ ଯେଉଁଠି ତା'ର ସମସ୍ତ ପାରମ୍ପରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ହରାଇଛି, ସେଠି ସନାତନ ଶାଶ୍ୱତର ଆବାହନ ହେଉଛି ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ଆବସର୍ଡ଼-ଏହା ହେଉଛି ଆବସର୍ଡ଼ିଷ୍ଟମାନଙ୍କର ଦୃଢ଼ ବିଶ୍ୱାସ । ଜୀବନ ଅନୁଭୂତିର ଗଭୀର ସ୍ତରରେ ଖାଲି ଯନ୍ତ୍ରଣାମୟ, କ୍ଷତାକ୍ତ ଏକ ଦୁର୍ବିସହ ବୋଝ । ପୃଥିବୀ ଶୁଷ୍କ, ନିର୍ଜୀବ ଏକ ମରୁଭୂମି । ତା'ରି ଭିତର ଦେଇ ବାଟ ଚାଲିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଯଦି ଈଶ୍ୱର ବୋଲି କେହି କେଉଁଠି ଥାଆନ୍ତି, ତେବେ ଏହି ବାଟରେ ହିଁ ତାଙ୍କ ସହ ସାକ୍ଷାତ୍ ହୋଇପାରେ ବୋଲି ଆବସର୍ଡ଼ିଷ୍ଟ ମାନଙ୍କର ଧାରଣା । 'ବାରମ୍ବାର ବ୍ୟବହାର ଦ୍ୱାରା ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ନାମଟି ଏତେ ଘଷରା ହୋଇଗଲାଣି ଯେ, ସମ୍ପ୍ରତି ଏହା ତାହାର ସମସ୍ତ ଆକର୍ଷଣ, ପ୍ରକୃତ ଅର୍ଥ ହରାଇ ସାରିଲାଣି ।'

ଆଦାମୋଭ୍‌ଙ୍କର ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟ ଧର୍ମୀୟ ଜିଜ୍ଞାସାର ଯେଉଁ ନେତିବାଦୀ ରୂପଟିକୁ ଆମ ନିକଟରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରୁଛି, ଅନୁଭୂତିରେ ତାହାର ସ୍ପଷ୍ଟ ଛବି ଫୁଟାଇବା ଆମ ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ସବୁଠାରୁ ବଡ଼କଥା ଆବସର୍ଡ଼ିଷ୍ଟମାନେ ସେମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ଏତେ ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ କଥା କହନ୍ତି ଯେ, ସେ ଭିତରୁ ସେମାନଙ୍କର ପ୍ରକୃତ ପ୍ରତ୍ୟୟର ରୂପଟିକୁ ଖୋଜି ପାଇବା କଷ୍ଟକର । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ବେକେଟ୍‌ଙ୍କର ବହୁ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟକ 'ଗୋଦୋ'ର କଥା ଧରାଯାଉ । ଏହି 'ଗୋଦୋ' ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କେହି ନୁହଁ ବୋଲି ସମାଲୋଚକମାନଙ୍କର ମତ । ଯାହାଙ୍କର ଅସ୍ତିତ୍ୱକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଏ, ତାଙ୍କ ପାଇଁ ଏଭଳି ବ୍ୟାକୁଳ ପ୍ରତୀକ୍ଷା ସମ୍ଭବ କି ? ଏଠି ପୁଣି ନିରାଶା ସହିତ ଆଶାର ଚିତ୍ର ସମାନ୍ତରାଳ ଭାବେ ରହିଛି । ଗୋଦୋ ଥରେ ପହଞ୍ଚି ଗଲେ, ଜୀବନର ସମସ୍ତ ଦୈନ୍ୟ, ଯାତନା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୂରୀଭୂତ ହେବ ଏବଂ ଜୀବନ ତା'ପରେ ପାରମ୍ପରିକ ରୀତିରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଉଦରରେ, ଉଷ୍ମ ଶଯ୍ୟାରେ ଅନନ୍ତ ବିଶ୍ରାମ ଲୀଳାର ସୁଯୋଗ ପାଇବ । ଏଥିରୁ ଆବସର୍ଡ଼ିଷ୍ଟମାନଙ୍କର ଚିନ୍ତାର ସୂତ୍ରଟିକୁ ସାଧାରଣ ଭାବରେ ଧରିବାରେ ଅସୁବିଧା ନାହିଁ ।

ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକରେ କୌଣସି ତତ୍ତ୍ୱ ବା ସମସ୍ୟାର ଅବତାରଣା କରାଯାଏ ନାହିଁ । ସେଭଳି କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ବା ଆଦର୍ଶର ପ୍ରଚାର ମଧ୍ୟ ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ

ନୁହେଁ । ଏଥିରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନା, ଦୃଷ୍ଟି ଓ ଦର୍ଶନ, ଅନୁଭୂତି ଓ ଅନ୍ତର୍ବିଶ୍ଳେଷଣର ରୂପାୟନ କରାଯାଏ । ସୁନିର୍ବାଚିତ କାହାଣୀ ବଦଳରେ କୌଣସି ଏକ କାବ୍ୟିକ ରୂପ କଳ୍ପ ସାହାଯ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିରେ ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନ କରିଥାଆନ୍ତି । ଏ ନାଟକର ସଂଳାପ ସୁଦ୍ଧା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଶ୍ରେଣୀର । କାରଣ ସେମାନେ ବିଶ୍ୱାସ କରନ୍ତି ଯେ, ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ନିମନ୍ତେ ଭାଷା ଆଉ ସମର୍ଥ ନୁହେଁ । ତେଣୁ ସେମାନଙ୍କ ନାଟକର ଭାଷା ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଏବଂ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ । ନାଟକର ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ପ୍ରକୃତିରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ, ବ୍ୟକ୍ତିକୈନ୍ଦ୍ରିକ ଏବଂ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ।

ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର ତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ଏଇ କେତୋଟି ସାଧାରଣ କଥା କହିସାରିବା ପରେ ଏଥର ଦେଖିବା ଆମ ନିଜର ସ୍ଥିତି । ପ୍ରଥମ କଥା ହେଉଛି ଯେ, ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜୀବନବୋଧ ମଧ୍ୟରେ ଦୁସ୍ତର ବ୍ୟବଧାନ ରହିଛି, ରହିବା ସ୍ୱାଭାବିକ ମଧ୍ୟ । ଯେଉଁ ପରିସ୍ଥିତି ସେ ଦେଶର ଜୀବନ ଧାରାକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ବଦଳାଇ ଦେଲା, ଆମ ଦେଶ ପରିସ୍ଥିତିର ସେଇ ଭୟାବହ ରୂପ ସହିତ ମୁହାଁ ମୁହିଁ ହୋଇନାହିଁ । ବୁଦ୍ଧ, ଶଙ୍କରାଚାର୍ଯ୍ୟ, ନାନକ, କବୀରର ଦେଶରେ ନୈତିକତାର ସ୍ୱରୂପ ଏତେ ଶୀଘ୍ର ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବଦଳିଯିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । କେବଳ ଏହି କାରଣରୁ ଜୀବନ ପାଇଁ ଏଠାରେ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମଧ୍ୟ ଏକ କମିଟମେଣ୍ଟ ରହିପାରିଛି । ଆମେ ଜୀବନର ପୂର୍ଣ୍ଣତାରେ ବିଶ୍ୱାସୀ ଏବଂ ଦୁଃଖକୁ ମାନବିକତାର କଷଟୀ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିବାରେ ଅଭ୍ୟସ୍ତ । ଆମର ଦର୍ଶନରେ ଈଶ୍ୱର ବିଶ୍ୱାସର ଏକ ସ୍ଥିର ରୂପ ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ପ୍ରତିଫଳିତ । ସେ ଦେଶର ନେତିବାଦୀ ଦର୍ଶନଟି ମଧ୍ୟ ଆମ ପାଇଁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଶ୍ୱାସ ଯୋଗ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏ ଦେଶର କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର ଅବଶ୍ୟ ସେ ଦେଶର ଦର୍ଶନ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇ ଈଶ୍ୱର ବିଶ୍ୱାସ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ତହିଁରେ ସେତେ ଦୃଢ଼ତା ନାହିଁ । ଏ ଯେମିତି ନୂଆ କିଛି କରିବାକୁ ହେବ ବୋଲି କରିବା କଥା । ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ତେଣୁ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ଗୋଟିଏ ପୀଢ଼ିର ଚିନ୍ତାକୁ ଆମୂଳ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ପରିବେଶ ଆବଶ୍ୟକ, ଆମ ଦେଶରେ ସେଭଳି ପରିବେଶ ଯଥାର୍ଥରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇନାହିଁ । ନିଜେ ଯୁଦ୍ଧ ଭୂଇଁରେ ଠିଆ ହୋଇ ହାତରେ ଅସ୍ତ୍ର ଧରି ଲଢ଼ିବା ଗୋଟାଏ କଥା ଆଉ ଅନ୍ୟଠୁଁ ଶୁଣି

ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ଆସ୍ଫାଳନ ପ୍ରକାଶ କରିବା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନ୍ୟ ଏକ କଥା । ଜୀବନର ସେଇ ଭୟାବହ ରୂପ ଆମେ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସୁଦ୍ଧା ଦେଖିନାହୁଁ, ଯାହା ସେ ଦେଶର ଲୋକଙ୍କୁ ଦେଖିବାକୁ ପଡ଼ିଛି । ଯନ୍ତ୍ରଣାର ବିଷାକ୍ତ ସାଗର ମଧରେ ଅଳ୍ପ ଅଳ୍ପ କରି ବୁଡ଼ି ଯାଉଥିବାର ବେଦନା ଅନ୍ୟଠୁଁ ଶୁଣି ଅନୁଭବ କରି ହୁଏ ନାହିଁ । ନିଜେ ନମରି ସ୍ୱର୍ଗ ଦର୍ଶନ କରିବା ସମ୍ଭବପର ନୁହେଁ । ତେଣୁ ଜୀବନ ଜିଜ୍ଞାସାର ରୂପ ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପୃଥକ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏ ତ ଗଲା ଚିନ୍ତାର ଗୋଟିଏ ଦିଗ, ଅନ୍ୟ ଦିଗଟି ସମ୍ପର୍କରେ ଆମେ ପୂର୍ବରୁ ସୂଚନା ଦେଇଛୁ । ଆମର ମାନସିକତା ଏଭଳି ଭାବରେ ଗଠିତ ଯେ, ଆମେ ଜୀବନର ଏଇ ନେତିବାଦୀର ଭୂପର କଳ୍ପନା କରିବା ସହଜ ସାଧ ନୁହେଁ । ଏଠିତ ଆମର ଦର୍ଶନର କଥା ଆସିଯିବ । ଆମେ ସେ ସବୁ ଭିତରକୁ ନ ଯାଇ, କେବଳ ଦୃଢ଼ ଭାବରେ କହିପାରୁ ଯେ, ସେ ଦେଶରେ ଓ ଏ ଦେଶର ଦର୍ଶନ ମଧରେ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଅନୁସନ୍ଧାନ କରିବା କେବଳ ପଣ୍ଡ ପରିଶ୍ରମ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି ନୁହେଁ । ଚନ୍ଦ୍ରରେ ପାଦ ଥୋଇଥିବା ଆଜିର ମଣିଷ ଏଇ ସମାଚାର ଯେତେ ଘୋଷଣା କଲେ ମଧ ତାହା ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମ୍ଭବ ବୋଲି ତ ମନେ ହେଉ ନାହିଁ । ହୁଏତ ଭବିଷ୍ୟତରେ କେବେ ହୋଇପାରେ । ଏହି ସବୁ କାରଣରୁ ଆମେ ଦୃଢ଼ ଭାବରେ ଘୋଷଣା କରିପାରୁ ଯେ, ଭାରତ ମାଟିରେ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଏଠାରେ ଆବସାର୍ଡ଼ ନାଟକର ଅନୁକରଣରେ ଯେଉଁ କେତେ ଖଣ୍ଡ ନାଟକ ରଚିତ, ଅଭିନୀତ ଏବଂ ପ୍ରଶଂସିତ ହୋଇଛି, ସେ ସବୁ ନାଟକ ହେଉଛି, ମୁଖ୍ୟତଃ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ଏବଂ ଏହି ପରୀକ୍ଷା ପୁଣି ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟକର ବହିରଙ୍ଗକୁ ହିଁ ଆଶ୍ରା କରି କରାଯାଇଛି । ନାଟକର ଆତ୍ମା ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟ ରହିଛି । ତଥାପି ଏ ଧରଣର ନାଟକକୁ ଯେଉଁ ସ୍ୱୀକୃତି ମିଳିଛି, ସେ ସବୁ ମୁଖ୍ୟତଃ 'ଆକାଡ଼େମୀକ ସ୍ୱୀକୃତି' । ଏ ଦେଶର ସାଧାରଣ ଜନତାଙ୍କ ସହିତ ଏ ସବୁର କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ । ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ସେ ଦେଶର ସାଧାରଣ ଜନତା ସୁଦ୍ଧା ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକକୁ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇଥିଲେ । 'ଗୋଦୋ' ନାଟକ ଏହାର ପ୍ରଥମ ସଫଳତା ପାଇଥିଲା ଗୋଟିଏ ଜେଲର ଅସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚରେ ଏବଂ ଏଥିରେ ଦର୍ଶକ ଥିଲେ ସେ ଦେଶର ଜଘନ୍ୟତମ ଅପରାଧୀ ମାନେ, ଶିକ୍ଷାଦୀକ୍ଷା ସହିତ ଯେଉଁ ମାନଙ୍କର ସମ୍ପର୍କ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ କମ୍ । ଭାବନ୍ତୁ, ଏ ଦେଶରେ

ଆମେ ଯଦି ଆମର କୌଣସି ଏକ ଗ୍ରାମରେ 'ସମୁଦ୍ରର ରଙ୍ଗ ଯନ୍ତ୍ରଣା' ନାମକ ନାଟକଟି ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରାଇବା, ତେବେ ସେଠାକାର ଦର୍ଶକ ତାକୁ ଉପଭୋଗ କରିପାରିବେ କି ? ଏ ହେଉଛି ସେ ଦେଶ ଓ ଏ ଦେଶ ମଧ୍ୟରେ ଚିନ୍ତାଗତ ପାର୍ଥକ୍ୟର ପରିଣାମ ।

ସତୁରୀ ଦଶକରେ ଭାରତରେ ବହୁ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଛି । ବାଦଲ ସର୍କାର୍, ବିଜୟ ତେନ୍ଦୁଲକର, ମୋହନ ରାକେଶ୍, ଗିରୀଶ୍ କର୍ନାଡ଼, ଏନ.ସି. ମିତଲ୍ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏ ଧରଣର ନାଟକମାନେ ଲେଖିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର 'ଏବଂ ଇନ୍ଦ୍ରଜୀତ୍' (ବାଦଲ ସର୍କାର୍) ନାଟକଟିକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ, ଆମେ କୌଣସିଥିରେ ଆବସର୍ଡ଼ିଟୀର ସାମାନ୍ୟତମ ସୂଚନା ପାଇ ନାହୁଁ । 'ଏବଂ ଇନ୍ଦ୍ରଜୀତ୍' ପାଇଁ ଦିନାକେତେ ଏ ଦେଶରେ ବହୁ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସପୂର୍ଣ୍ଣ ମନ୍ତବ୍ୟମାନ ଶୁଣାଗଲା । ଓଡ଼ିଶାରେ ଆମେ ଶୁଣିଲୁ ଯେ, ନାଟକଟି ନୋବେଲ୍ ପ୍ରାଇଜ୍ ପାଇଯିବାର ସମ୍ଭାବନା । ଭାରତୀୟ କଲମରେ ସେ ଦେଶର ଦର୍ଶନର ବିଶ୍ଳେଷଣ, ଏଠାରେ ଆମର ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନଙ୍କୁ ଯେତେ ଉଲ୍ଲସିତ କରୁନା କାହିଁକି, ସେ ଦେଶର ପାଠକ/ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏଥିରେ ଯେ କୌଣସି ଅଭିନବତା ନାହିଁ, ଏହା ନ କହିଲେ ମଧ୍ୟ ଚଳିବ । ତେଣୁ 'ଏବଂ ଇନ୍ଦ୍ରଜିତ୍' ଦିନେ ଯେଉଁଭଳି ଉଲ୍ଲାସର ଦୀପ୍ତିରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିଲା, ଠିକ୍ ସେମିତି ଅଚିରେ ଆତ୍ମଗୋପନ କଲା ମଧ୍ୟ । ଆଜି ତା'ର ଗୌରବ କଥା ସ୍ମୃତିର ଏକ ମ୍ଳାନ ଉପାଦାନ ମାତ୍ର । ଭାରତରେ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରା ଦ୍ୱାରା ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାର ଯେଉଁ ଉଦ୍ୟମ ହୋଇଛି, ତାହା ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରା ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛି । ତେବେ ଦୂରଦର୍ଶୀ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସ୍ୱାଭାବିକ କାରଣରୁ ସେ ଦେଶର ଏକ ପରିଣତ ବୃକ୍ଷକୁ ଏ ଦେଶର ମାଟିରେ ଲଗାଇବାର ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଉଦ୍ୟମରୁ ବିରତ ରହିଛନ୍ତି । ଏହା ଆମ ପାଇଁ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଶୁଭଙ୍କର ହୋଇଛି ।

ଭାରତୀୟ ଭାଷାରେ ଏ ଅବଧି କୌଣସି ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇନାହିଁ । ଏଇ ଭଳି ପ୍ରମାଣସିଦ୍ଧ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇ ସାରିବା ପରେ, ଓଡ଼ିଆରେ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରା ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା ଆରମ୍ଭ କରିବା, ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଏକ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ବ୍ୟାପାର ହେବ । କାରଣ 'ହୟ ବଦନ' 'ଆଧେ ଅଧୁରେ'. 'ଆଷାଢ଼କା ଏକ ଦିନ୍' 'ତୁଘଲକ୍', 'ଶାନ୍ତାତା' ! 'କୋର୍ଟ ଚାଲୁଆହେ', 'ଘାସିରାମ୍ କୋତଓ୍ୱାଲ' ପ୍ରମୁଖ

ଭାରତୀୟ ଭାଷାର ଯେଉଁ କେତୋଟି ତଥାକଥିତ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ଆମେ ଦେଖିବା ବା ପଢ଼ିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇଛୁ; ସେଥିରେ ତତ୍ତ୍ୱ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କୌଣସି ଠାରେ ଆବସର୍ଡ଼ିଟୀର ନାମଗନ୍ଧ ପାଇ ନାହୁଁ । ଏଭଳି ପରିସ୍ଥିତିରେ ଓଡ଼ିଆ 'ଆବସର୍ଡ଼' ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମେ କ'ଣ ବା କହିପାରିବୁ ?

ତଥାପି ପ୍ରବନ୍ଧ ରଚନାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଯେହେତୁ ତାହା, ତେଣୁ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ କିଛି ଆଲୋଚନା କରିବାକୁ ଆମେ ବାଧ୍ୟ । 'ବନହଂସୀ', 'ସାଗର ମନ୍ଥନ', 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରାଃ' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ଯେତେବେଳେ ଏଠାରେ ଅଭିନୀତ ହେଲା, ସେତେବେଳେ ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ଆମେ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର ନାମ ଶୁଣିବାକୁ ପାଇଲୁ ଯଦିଓ ସେ ଦେଶରେ ଚଳିତ ଶତକର ପଞ୍ଚମ ଦଶକ ବେଳକୁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହେବାକୁ ଲାଗିଲାଣି । ଏ ଦେଶର ଅଧିକାଂଶ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ପରଜୀବୀ ହୋଇଥିବାରୁ ଏବଂ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର ପ୍ରକୃତ ତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ଅନବହିତ ଥିବାରୁ ନୂଆ ସଂଜ୍ଞାଟିକୁ ଅତି ଆନନ୍ଦରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଲେ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେତେ ଯାହା ଆଲୋଚନା ହେଲା, ତାକୁ ବା କିଏ ପଢୁଚି ? କାହାର ଏତେ ସମୟ ଅଛି ? ତେଣୁ ନୂତନ ନାଟ୍ୟଧାରା ହିସାବରେ 'ଆବସର୍ଡ଼' ନାଟକ ଏଠାରେ ସ୍ୱୀକୃତି ମଧ୍ୟ ପାଇଗଲା । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ବହି ମଧ୍ୟ ଲେଖାଗଲା । ମାର୍ଟିନ୍ ଆଇସ୍ଲିନ୍ ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମଧ୍ୟ ଓଡ଼ିଶାର ପାଠକ ମହଲକୁ ଆସି ନାହାନ୍ତି । ଅଥଚ ଭାରତର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ପ୍ରାନ୍ତୀୟ ଭାଷାର କେତେକ ସମାଲୋଚନା ଆମେ ପଢ଼ିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇଛୁ, ଏବଂ କେଉଁଠି ସେ ସମୟର ନାଟକକୁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ବୋଲି କୁହାଯାଇଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ପାଇନାହୁଁ । ସ୍ୱୟଂ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ, ଯେ କି ଏ ଦେଶରେ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକର ଅଗ୍ରସାରଥୀ, ସେ ମଧ୍ୟ ଏହି ସମୟରେ ଘୋଷଣା କଲେ, "ଆମ ସମାଜ ଜୀବନରେ କ'ଣ କିଛି ଉଦ୍ଭଟତା ଦେଖା ଯାଏନି ? ଜୀବନରେ ସବୁ ଧାରା, ନୀତିନିୟମ ଓ ଶୃଙ୍ଖଳା କ'ଣ ଠିକ୍ ଭାବରେ ଚାଲିଛି ? ଯଦି ତା' ସେପରି ଚାଲି ନ ଥାଏ, ଏବଂ ଏହି ବ୍ୟତିକ୍ରମର ସଙ୍କେତ ଯାହା ସମୟର ଏକ ବାସ୍ତବତା ସେଇଆକୁ ଯଦି ନାଟକରେ ଦେଖେଇ ଦିଆଯାଏ, ତା'ହେଲେ ସେ ନାଟକ ଆବସର୍ଡ଼ ହେବ ନାହିଁ ତ ଆଉ କ'ଣ ହେବ ?" ଏଇ ଉଦ୍ଧୃତିରେ ତ ବହୁ ପ୍ରଶ୍ନ କରାଯାଇଛି । ତେବେ ଏହାର ଉତ୍ତରରେ କେବଳ

ଏତିକି କୁହାଯାଇପାରିବ ଯେ, ଜୀବନକୁ ଶୃଙ୍ଖଳିତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଆବହମାନ କାଳରୁ ଉଦ୍ୟମ ହୋଇ ଆସିଥିଲେ ହେଁ, ଜୀବନ ସର୍ବଦା ଚାଲେ ତା' ନିଜ ବାଟରେ । ଏ ଦେଶରେ ସେଇଥିରୁ ସବୁବେଳେ ଗୋଟିଏ କାର୍ଯ୍ୟକାରଣ ସମ୍ପର୍କ ଖୋଜି ବାହାର କରିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ ହୁଏ । ପ୍ରାରବ୍ଧ ଏବଂ ଭବିତବ୍ୟ ଭଳି କେତେକ ଦୀର୍ଘ ସ୍ଥାୟୀ ତତ୍ତ୍ୱ ମଧ୍ୟରେ ଏହି ବ୍ୟତିକ୍ରମର ଯାଥାର୍ଥ୍ୟ ଅନୁସନ୍ଧାନ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ ହୋଇଥାଏ । ଏ ସବୁ ପ୍ରବୃତ୍ତିକୁ ତେଣୁ ଆଦୌ ଆବସର୍ଡ଼ କୁହାଯାଇ ପାରୁ ନାହିଁ । ଜୀବନ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ବିଭୀଷିକାପ୍ରଦ ଅନୁଭବ, ନିରୂପାୟ ଅସହାୟତା, ଯୁକ୍ତି ଓ ଅର୍ଥହୀନ ଜୀବନାଲେଖ୍ୟ, ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଅଭୀପ୍ସା ପ୍ରଭୃତି ଆବସର୍ଡ଼ିଟୀର ପ୍ରଧାନ ଉପାଦାନ, ମୁଖ୍ୟତଃ ଅନୁଭୂତିଜ ହୋଇଥିବାରୁ ଏବଂ ସ୍ଥାନୀୟ ପ୍ରଭାବରେ ଏହାର ରୂପ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ହୋଇଥିବାରୁ ଏଠାକାର ସାହିତ୍ୟରେ ତାହା ସ୍ଥାନ ପାଇବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ।

ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ତେଣୁ କୁହାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ଏଠାରେ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ନାମରେ ଆମକୁ ଯାହା ଚିହ୍ନାଇ ଦିଆଯାଇଛି, ମୂଳତଃ ସେଗୁଡ଼ିକ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି ନୁହନ୍ତି । ବାହାରକୁ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ଏବଂ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସୂକ୍ଷ୍ମ ମନେ ହେଉଥିଲେ ହେଁ ପ୍ରକୃତରେ ତାହା ନୁହେଁ । ଏ ଉଭୟ ନାଟ୍ୟଧାରା ମଧ୍ୟରେ ଚିନ୍ତାଗତ ପାର୍ଥକ୍ୟ ହିଁ ହେଉଛି ମୁଖ୍ୟ । ଆଶା ଆଉ ନୈରାଶ୍ୟର ଯେଉଁ ଛାଇ ଆଲୁଅ ଖେଳ ଆମେ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ପାଇବା, ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକରେ ତାହା ପୁରାପୁରି ଅନୁପସ୍ଥିତ । ଯାହା ସେ ଦେଶ ପାଇଁ Reality, ତାହା ହିଁ ଆମ ପାଇଁ illusion, ଜୀବନ ସେଠାରେ ଯେଉଁ ରୂପରେ ବିଦ୍ୟମାନ, ଆମର ଅନୁଭୂତିରେ ତା'ର ରୂପ ଅତ୍ୟନ୍ତ ମ୍ଳାନ । ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ତାହା ହେଉଛି ବାସ୍ତବ ଆଉ କଳାତ୍ମକ । ଆମେ ହୁଏତ ଜୀବନରେ ସେଇ ବାସ୍ତବତାକୁ କିଛିଟା ସ୍ୱୀକୃତି ଦେବାକୁ ରାଜି, ମାତ୍ର ତାକୁ ଆଦୌ କଳାତ୍ମକ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରି ପାରିବୁ ନାହିଁ । ଆଉ ଆମ ପାଇଁ କଳାର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ରୂପରେ 'Art and life must coexist' ଏଇ କଳା emerges from the play, not put in to it.'' ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଆମର ଚିନ୍ତା ଏତେଦୂର ଅଗ୍ରସର ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ ।

ଉପସଂହାରରେ ତେଣୁ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରା ସେ ଦେଶରେ ସମୟର ଏକ ବିଶ୍ୱସ୍ତ ପ୍ରତିନିଧି ରୂପେ ଆତ୍ମ ପ୍ରକାଶ କରିଥିଲା ଏବଂ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ପରିସ୍ଥିତିରେ ଏହା ଅପସରି ଯିବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଛି । ଏ ଦେଶରେ ତାହାର ଅନୁସୃତ ରୂପ, ତାହାର ଆଖପାଖରେ ପହଞ୍ଚିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ ତ କରିଛି, ମାତ୍ର ଏକ ସମାନ୍ତରାଳ ରୂପ ହେବାର ଗୌରବ ଲାଭ କରିପାରି ନାହିଁ । ଏଥିପାଇଁ ସଙ୍କୁଚିତ ବା ଲଜ୍ଜିତ ହେବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ, ଅନ୍ତତଃ ଏହି ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ଏକଚାଟିଆ କାରବାରକୁ ବନ୍ଦ କରିଦେବା ନିମନ୍ତେ ଯେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ସମର୍ଥ ହୋଇଥିଲେ, ଏହା ଅସ୍ୱୀକାର କରିବାର ଉପାୟ ନାହିଁ । ନାଟକ ପାଇଁ ନୂତନ ଚିନ୍ତାର ବାଟ ଏଇମାନେ ହିଁ ଫିଟାଇଥିଲେ । ଆମ ପାଇଁ ଏହା କିଛି କମ୍ ଲାଭ ନୁହେଁ ।



ଭାରତୀୟ ନାଟକ ବନାମ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ

ସର୍ବଭାରତୀୟ ନାଟକ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଯେ ଆଦୌ ପଛରେ ପଡ଼ିନାହିଁ, ଏହି ସିଦ୍ଧାନ୍ତକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ଏଥିପାଇଁ ଯେତିକି ସ୍ୱୀକୃତି ଅନ୍ୟ ଭାଷାଭାଷୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ମିଳିଛି, ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ତାହା ପାଇପାରିନାହାନ୍ତି । ଗିରିଶ୍ କର୍ନାଡ୍; ମୋହନ ରାକେଶ, ବିଜୟ ତେନ୍ଦୁଲକର, ବାଦଲ୍ ସରକାର, ଉତ୍ପଳ ଦତ୍ତ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାର କେହି ହିନ୍ଦୀ ବା ଇଂରାଜୀରେ ସେମାନଙ୍କ ନାଟକ ଲେଖିନାହାନ୍ତି । ମାତ୍ର ଅନୁବାଦ ମାଧ୍ୟମରେ ସେମାନେ ଆଜି ସମଗ୍ର ଦେଶରେ ପରିଚିତ ଏବଂ ଅଧିକାଂଶ ଆଞ୍ଚଳିକ ଭାଷାରେ ସୁଦ୍ଧା ସେମାନଙ୍କ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ବିଶାଳ ଭାରତର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଞ୍ଚଳରେ ପହଞ୍ଚିପାରିଛି । ମାତ୍ର କେବଳ ମନୋରଂଜନ ଦାସଙ୍କୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଭାଗ୍ୟରେ ଏ ସୁଯୋଗ ଆସିନାହିଁ । ଅନୁବାଦରୁ ତାଙ୍କୁ ମଧ୍ୟ ସେଭଳି କୌଣସି ବିଶେଷ ସ୍ୱୀକୃତି ମିଳିନାହିଁ । ନାଟକର ଖ୍ୟାତିଗ୍ରନ୍ଥରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ନାମରେ ଗାରଟିଏ ସୁଦ୍ଧା ପଡ଼ିଥିବାର ଆମକୁ ଜଣାନାହିଁ ।

ଆଜି 'ତୁଘ୍‌ଲକ୍' ବା 'ହୟବଦନ୍' ପାଇଁ ଗିରୀଶ କର୍ନାଡ୍ 'ଶାନ୍ତାତା ! କୋର୍ଟ ଚାଲୁ ଆହେ.' 'ସଖାରାମ ବାଇଣ୍ଡର' ପାଇଁ ବିଜୟ ତେନ୍ଦୁଲକର, କିମ୍ବା 'ଆଷାଢ଼ କୀ ଏକ୍‌ଦିନ୍,' 'ଲହରୋଁ କି ରାଜହଂସ୍,' ବା 'ଅଧେଅଧୁରେ' ପାଇଁ ମୋହନ୍ ରାକେଶ୍ ଯେଉଁ ବିଶ୍ୱବ୍ୟାପୀ ଖ୍ୟାତି ପାଇଛନ୍ତି, ତାହାର ମୂଳରେ ରହିଛି ଏହାର ହିନ୍ଦୀ ଅନୁବାଦ । କାରଣଏହାରି ମାଧ୍ୟମରେ ସେମାନେ ପ୍ରଥମେ ଭାରତୀୟ ଦର୍ଶକଙ୍କର ହୃଦୟକୁ ଜୟ କରି ସାରିବା ପରେ, ଇଂରେଜୀ ଅନୁବାଦ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇପଡ଼ିଛି ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ତିନିଜଣ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଭଳି ଶକ୍ତିଧର ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଅଭାବ ନାହିଁ । ଉଭୟ ଆଙ୍ଗିକ ଓ ଆତ୍ମିକ ରୂପରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ମଧ ଏମାନଙ୍କ ନାଟକଠାରୁ ଯେ ଦୁର୍ବଳ, ଏହା ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ ଶତ୍ରୁ ମଧ କହିବାକୁ ସାହସ କରିପାରିବ ନାହିଁ । ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣ ଦେଇ କଥାଟିକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରିଦିଆଯାଉ । ଗିରୀଶ୍ କର୍ନାଡ୍ 'ହୟବଦନ୍' ନାଟକ ଲେଖିଲେ ଭାରତୀୟ ଲୋକକଥାର ଭାବବସ୍ତୁର ଆଧାରରେ, ଯାହା ତାଙ୍କୁ ମିଳିଲା ଥମାସ୍ ମାନ୍ (Thomas Mann) ଙ୍କର 'The Transposed Heads' ମାଧ୍ୟମରେ । ପ୍ରାଚୀନ 'କଥାସରିତ୍ ସାଗର'ର ଏହି ରୋମାଞ୍ଚକର କାହାଣୀଟି ସହିତ ଅଧିକାଂଶ ଭାରତୀୟ ପରିଚିତ । ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ ଲେଖକ ଦୁଇଟି ପୁରୁଷଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଦୁର୍ଘଟଣାବଶତଃ ଶିର ବଦଳ ଘଟିବା ଫଳରେ ଯେଉଁ ପାରିବାରିକ ସମସ୍ୟା ଦେଖାଦେଇଛି, ତାହାର ପରିଣାମ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି । କର୍ନାଡ୍ ସମସ୍ୟାଟିର ଏକ ଆଧୁନିକ ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଦେଇଛନ୍ତି ପ୍ରେମର ଏକ ତ୍ରିକୋଣ ସୃଷ୍ଟିକରି । ଗୋଟିଏ ନାରୀ, ଦୁଇଜଣ ପୁରୁଷ । ନାରୀ ଚାହୁଁଛି ପ୍ରଥମ ପୁରୁଷର ପ୍ରଜ୍ଞା, ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ପୁରୁଷର ଶାରୀରିକ ଶକ୍ତି– ଏ ଉଭୟଙ୍କର ସମନ୍ୱୟରେ ଗଠିତ ଏକ ପୁରୁଷ ହେବ ତା'ର ସ୍ୱାମୀ । ମାତ୍ର ତା' ହୋଇନାହିଁ । ତେଣୁ ତା'ର ଜୀବନ ଅଶାନ୍ତ ହୋଇ ପଡୁଛି । ଗୋଟିଏ ଦୁର୍ଘଟଣାରେ ପ୍ରଜ୍ଞାବନ୍ତ ପୁରୁଷ (ଯିଏ କି ତା'ର ସ୍ୱାମୀ)ର ମସ୍ତକ, ଶକ୍ତିଧର ପୁରୁଷଟିର ଦେହରେ ଲାଗିଯାଉଛି । ତଥାପି ନାରୀର ସମସ୍ୟା ଶେଷ ହେଉନାହିଁ । ତା' ଆଗରେ ଦେଖାଯାଉଛି ପରମ୍ପରା, ଐତିହ୍ୟ, ସତୀତ୍ୱ, କୁଳ-ମାନ-ଗୌରବ ଇତ୍ୟାଦି ହଜାରେ ପ୍ରଶ୍ନ । ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱରୁ ରକ୍ଷା ପାଇବା ପାଇଁ ଶେଷରେ ନାରୀଟି ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରୁଛି । ଏଇ ତିନୋଟି ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ କର୍ନାଡ୍ ତାଙ୍କ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ବୁଝାଇ ଦେଇଛନ୍ତି, ଏଭଳି ଅବସ୍ଥାରେ ହୋମୋସାପିଏନ୍ସର ଅଭିଶପ୍ତ କାମନା କେବେହେଲେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ହୁଏନାହିଁ ଏବଂ ପରିଣାମରେ ବ୍ୟକ୍ତିକୁ ଦୁଃଖ ଭୋଗିବାକୁ ହିଁ ପଡ଼େ ।

ଠିକ୍ ସେଇ ବିଷୟକୁ ନେଇ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ତାଙ୍କର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ଏକାଙ୍କ ନାଟକ 'ତକ୍ଷକ' । କର୍ନାଡ୍ 'ହୟବଦନ'ର ମଞ୍ଚାୟନରେ 'ମିଥ୍'ଟିକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ମନୋରଞ୍ଜନ ଏଥିରେ କୌଣସି

'ମିଥ୍' ବ୍ୟବହାର ନ କରି ଭାବବସ୍ତୁକୁ କେବଳ ଆଧୁନିକ ରୂପରେ ନାଟକାୟିତ କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ଚରିତ୍ର ସଂଖ୍ୟା ହେଉଛି ଚାରି । ଅପୂର୍ଣ୍ଣ ଇଚ୍ଛାର ଯନ୍ତ୍ରଣା ଏ ଚାରୋଟି ଚରିତ୍ରକୁ ଭୋଗିବାକୁ ପଡ଼ିଛି । ଆଥ୍‌ଲେଟିକ୍‌ସ ଚାମ୍ପିୟନ୍ ନାରୀଟିଏ ଚାହୁଁଛି, ତା'ର ସ୍ୱାମୀ ହେଉ ଜଣେ ନାମକରା କ୍ରୀଡ଼ାବିତ୍ । ବିଦ୍ୟାନୁରାଗିଣୀ ନାରୀଟି ଭାବେ, ତା'ର ସ୍ୱାମୀ ହେବେ ଜଣେ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ । ଏ ତ କାମନାର କଥା; ମାତ୍ର ପ୍ରାପ୍ତି ହେଉଛି ଠିକ୍ ବିପରୀତ । ଅର୍ଥାତ୍ କ୍ରୀଡ଼ାବିତ୍ ପୁରୁଷଟି ଲାଭ କରୁଛି ଏକ ବିଦ୍ୟାନୁରାଗିଣୀ ପତ୍ନୀ ଏବଂ ବିଦ୍ୟାନୁରାଗୀ ପୁରୁଷ ପାଉଛି କ୍ରୀଡ଼ାବିତ୍ ପତ୍ନୀ । ଜୀବନ ଅଶାନ୍ତ ହୋଇଉଠୁଛି ଏବଂ ପରିଣାମରେ ଉଭୟ ନାରୀ ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରୁଛନ୍ତି । ଯେଉଁମାନେ ଚାହିଁବେ ସେମାନେ କନ୍ନଡ଼ ଏବଂ ଦାସଙ୍କର ନାଟକକୁ ମିଶାଇ ଦେଖି ପାରନ୍ତି । ବକ୍ତବ୍ୟ, ଉପସ୍ଥାପନ ରୀତି, ଚରିତ୍ରଚିତ୍ରଣ ପ୍ରଭୃତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ତକ୍ଷକ' କୌଣସିମତେ 'ହୟବଦନ'ଠାରୁ ପଛରେ ପଡ଼ିବ ନାହିଁ । ଅଥଚ 'ହୟବଦନ' ଯେଉଁ ଖ୍ୟାତି ପାଇଛି, 'ତକ୍ଷକ'ର ଭାଗ୍ୟରେ ତାହାର କାଣିଚାଏ ମଧ୍ୟ ପଡ଼ିନାହିଁ । ଏହାର କାରଣ ମାତ୍ର ଗୋଟିଏ । 'ହୟବଦନ' ଭାଷାନ୍ତରିତ ହେବା ପରେ ଯେଉଁ ପ୍ରଚାର ଏବଂ ପ୍ରସାରର ସୁଯୋଗ ପାଇଛି, 'ତକ୍ଷକ' ପାଇଁ ତାହାର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଇ ପାରିନାହିଁ । ଏ କେବଳ ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣ ମାତ୍ର । ଏମିତି ଖୋଜିଲେ ଆହୁରି କେତେ ମଧ୍ୟ ମିଳିଯିବ । ଯେମିତି ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କର ତଟନିରଞ୍ଜନା ଏବଂ ଜଣେ ରାଜା ଥିଲେ । ରାକେଶ୍‌ଙ୍କର 'ଲହେରୋଁ କି ରାଜହଂସ୍' ବା କନ୍ନଡ଼୍‌ଙ୍କର 'ତୁଘଲକ୍' ଯେଉଁ ପ୍ରସିଦ୍ଧି ପାଇଛି, ପୂର୍ବୋକ୍ତ ନାଟକ ଦୁଇଟି କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାହା ହୋଇନାହିଁ । ଭାବବସ୍ତୁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ନାଟକ ଦୁଇଟି ସହ ଉପରୋକ୍ତ ନାଟକ ଦୁଇଟିର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରହିଛି ଏବଂ 'ତଟନିରଞ୍ଜନା' ସର୍ବଶ୍ରେଷ୍ଠ ବେତାର ନାଟକ ରୂପେ ସ୍ୱୀକୃତି ପାଇ ହିନ୍ଦୀରେ ଅନୂଦିତ ହୋଇ; କିଛିଟା ପ୍ରଚାର ମଧ୍ୟ ପାଇଛି । ତଥାପି ଏହା ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିଯାଇଛି । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନାଟକ ନିୟମିତ ଭାବରେ ବାହାରକୁ ଯାଇ, ସେଠାରେ ପୁରସ୍କୃତ ହେଉଥିବାର ମଧ୍ୟ ଆମେ ଶୁଣୁ । ମାତ୍ର ତଥାପି ସର୍ବଭାରତୀୟ ଦରବାରରେ ଜଣେ କେହି ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର ନାହାନ୍ତି କାହିଁକି ?

ଏହାର ଏକମାତ୍ର କାରଣ ଅନୁବାଦ ତଥା ପ୍ରଚାରର ଅଭାବ । ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଆମେ ଏଠାରେ 'ବାଦଲ ସରକାର'ଙ୍କର 'ଏବଂ ଇନ୍ଦ୍ରଜୀତ' ନାଟକ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଆଲୋଚନା କରିବା । ସତୁରି ଦଶକର ଏଇ ନାଟକ ପ୍ରଥମେ କଲିକତାର ମଞ୍ଚକ୍ଷେତ୍ରରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରି ଦିଲ୍ଲୀ ବିଜୟ କରିବାକୁ ବାହାରିଲା । ଦିଲ୍ଲୀରେ ତାହାର ଅଭିନୟ ଦେଖି Enact ନାମକ ପତ୍ରିକାର ସମ୍ପାଦକ ରାଜୀନ୍ଦର ପାଲ୍ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇଛନ୍ତି – "The effefct this superbly crafted and flunted mounted play had on us has not been repeated here one was in the company of a new indiom and a new world that shook one up by the roots, Encounters like these are perhaps what theatre is all about." (Modern Indian Theatre-seminar-July-1989-P.40) ଭାରତୀୟ ମଞ୍ଚ ନାଟକ ପାଇଁ ଏକଦା ଆଦର୍ଶ–ସ୍ଥାନୀୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ନାଟ୍ୟକୃତୀର ଅନୁକରଣରେ ରଚିତ, ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର ଏଇ ଭାରତୀୟ ସଂସ୍କରଣ ନିମନ୍ତେ ଏତେ ଉଚ୍ଛ୍ୱସିତ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦିଆଯିବାର ଯେ କାରଣ କ'ଣ ତାହା ଆମେ ବୁଝୁନାହିଁ । ସେ ସମୟରେ ସମଗ୍ର ଭାରତରେ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ଉନ୍ମତ୍ତତା ପ୍ରକାଶ ପାଉଥିଲା ହୁଏତ, ଏହା ତାହାରି ଏକ ଫଳଶ୍ରୁତି ମାତ୍ର । କାଳର କଷଟୀରେ ଏହି ନାଟକ ଖଣ୍ଡିକ ଉତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଛି କି, ଏବଂ ଏ ଧରଣର ଦ୍ୱିତୀୟ ନାଟକ ଆପଣ କାହିଁକି ଲେଖିଲେ ନାହିଁ–ଏ ଉଭୟ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତରରେ ନାଟ୍ୟକାର ନୀରବ ହିଁ ରହିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ଯେ, 'ଏବଂ ଇନ୍ଦ୍ରଜୀତ୍' ଏକ ଭିନ୍ନ ସ୍ୱାଦର ନାଟକ ଏବଂ ନାଟ୍ୟଜଗତର କେତେକ ଜଣାଶୁଣା ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କର ପୃଷ୍ଠପୋଷକତାରେ ହିଁ ଏହା ସର୍ବଭାରତୀୟ ଖ୍ୟାତି ପାଇଥିଲା । ମାତ୍ର ଏହା କଦାପି ଭାରତୀୟ ନାଟକର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରି ନ ପାରେ । ବାଦଲ ସରକାର ସମ୍ପ୍ରତି ନିଜସ୍ୱ ଏକ ଥିଏଟର ଗ୍ରୁପ ଗଢ଼ି ଗ୍ରାମରୁ ଗ୍ରାମାନ୍ତର ଘୁରିବୁଲୁଛନ୍ତି ମଞ୍ଚକଳାର ପ୍ରସାର ଘଟାଇବା ନିମନ୍ତେ । 'ବାକି ଇତିହାସ' ତଥା 'ଶେଷନେଇ' ପ୍ରଭୃତି ହାତଗଣନ୍ତା କେଇଖଣ୍ଡ ନାଟକ ଲେଖି ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନଙ୍କର ସ୍ୱୀକୃତି ପାଇଯିବା ପରେ ସେ ପୂରାପୂରି ନିଜ ରଚନାର ଶୈଳୀ ବଦଳାଇ ଦେଇଛନ୍ତି ଏବଂ ଏହା ମଧ୍ୟ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି ଯେ, ସେ

ନାଟ୍ୟକାର ଜୀବନର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ଯେଉଁ କେତେଖଣ୍ଡ ନାଟକ ଲେଖିଥିଲେ, ସେ ସବୁ ସହ ତାଙ୍କର ବର୍ତ୍ତମାନ କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ । ଏହାର ଉତ୍ତରରେ ନାଟ୍ୟଜଗତର ଜଣେ ଜଣାଶୁଣା ପ୍ରତିନିଧି ସତ୍ୟଦେବ ଦୁବେ କହିଛନ୍ତି ଯେ, "I don't know who Badal sarkar is, if he is snatching away my youth-" ଏ ସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସରେ ବାଦଲ ସରକାର ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ସ୍ମରଣୀୟ ହୋଇ ରହିବେ ତାଙ୍କର ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଯୋଗୁ, ଯେଉଁଥିରେ ଅଛି 'ବଲ୍ଲଭପୁରେର ଦନ୍ତକଥା', 'ବଡ଼ୋପିସୀମା', 'ସ୍ପାର୍ଟାକସ୍' ଏବଂ 'କ୍ଲୁଇସ୍' ପ୍ରଭୃତି ।

କେବଳ ବାଦଲ ସରକାର ନୁହନ୍ତି, ତାଙ୍କର ସମସାମୟିକ ଅନ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ, ଯେଉଁମାନେ କି ନୂତନ ସ୍ୱାଦର ନାଟକ ଲେଖି ଖ୍ୟାତି ଲାଭ କରିଛନ୍ତି, ସେମାନେ ସୁଦ୍ଧା ଏଥିନିମନ୍ତେ କମ୍ ନିନ୍ଦିତ ହୋଇ ନାହାନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଅଭିଯୋଗ ଯେ, ସେମାନେ ନିଜ ନିଜର ନାଟକ ନିମନ୍ତେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଛନ୍ତି । ଉଭୟ ଆଙ୍ଗିକ ଏବଂ ଆତ୍ମିକ ରୂପର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଦେଖିବା ପରେ ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟ ଆଦୌ ଅତିରଞ୍ଜିତ ନୁହେଁ ବୋଲି କହିବାକୁ ହେଉଛି । କୁହାଯାଉଛି ଯେ, ବାଦଲ ସରକାର କାମ୍ୟୁଙ୍କ ଦର୍ଶନ ତଥା ବେକେଟ୍‌ଙ୍କ ମାନସିକ କ୍ଷୋଭର ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । କନ୍ନଡ଼ଙ୍କର 'ତୁଘଲକ୍' କାମ୍ୟୁଙ୍କର 'କାଲିଗୁଲା'ର ଛାୟାରେ ରଚିତ ଏବଂ ତେନ୍ଦୁଲକରଙ୍କର 'ଶାନ୍ତାତା' ! କୋର୍ଟ ଚାଲୁ ଆହେ'ରେ ୟୁରୋପୀୟ ନାଟକ ବା ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ସ୍ପଷ୍ଟ । ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟସବୁରେ ଯେ ସତ୍ୟତା ନାହିଁ, ଏହା ନୁହେଁ । ଅନ୍ତତଃ ଏକଥା ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଜଗତ୍ ଏଇ ଦିଗରେ ଚିନ୍ତା କରିବା ନିମନ୍ତେ ସେମାନଙ୍କୁ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଛି । ତେଣୁ 'ସଖାରାମ ବାଇଣ୍ଡର' ବିଦେଶରେ ଯେତେ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ହୋଇଛି, ଅନ୍ୟ କୌଣସି ନାଟକ ସେତେ ସମାଦର ପାଇନାହିଁ । ପରିଣାମ ହୋଇଛି ଏହି ଯେ, ଅଶୀ ଦଶକରେ ପହଞ୍ଚିଲାବେଳକୁ ଭାରତୀୟ ନାଟକର ଗଢ଼ଣ ବଦଳିଯାଇଛି । ଏହାର ମୂଳ ଏଥର ଅନ୍ୱେଷଣ କରାଯାଇଛି ଏ ଦେଶର ଅଜସ୍ର ଲୋକ କାହାଣୀ ବା ଲୋକନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀ ମଧ୍ୟରେ । କାରଣ ପଶ୍ଚିମା ସ୍ୱୀକୃତି ଲୋଡ଼ୁଥିବା ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ

ବୁଝାଇ ଦିଆଯାଇଛି ଯେ, ଏସବୁ ରପ୍ତାନି ହୋଇଥିବା ଚିନ୍ତାକୁ ପୁନଃ ଆମଦାନି କରିବା ନିମନ୍ତେ ପଶ୍ଚିମର ପ୍ରବୃତ୍ତି ନାହିଁ । ସେମାନେ ନାଟକରେ ଖୋଜୁଛନ୍ତି ପ୍ରକୃତ ଭାରତର ଆତ୍ମାକୁ । ଏହାହିଁ ଜନ୍ମଦେଇଛି ହବୀବ ତନ୍‌ବୀର ତଥା ରତନ୍‌ଥିୟାମ୍‌ଙ୍କୁ ଯେଉଁମାନଙ୍କର ମୂଳ ରହିଛି ଏ ଦେଶର ମାଟିରେ । ତନ୍‌ବୀର ଘୋଷଣା କଲା ଭଳି କଳାକାରଙ୍କୁ, କରିଛନ୍ତି–"Theatre needs to be striped of its eilitist illusions and made more accessible to the vast majority. Art and life must coexist" ଏ ମନ୍ତବ୍ୟରୁ ଏହା ସିଦ୍ଧାନ୍ତ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଯେଉଁ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇଥିଲା, ସେଥିରେ କଳା ଏବଂ ଜୀବନ ପାଖାପାଖି ଅବସ୍ଥାନ କରୁ ନଥିଲେ । ତେଣୁ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ଏହିଭଳି ବିଦାୟ ନେବାକୁ ପଡ଼ିଲା । ତା' ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କଲା ଲୋକନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀରେ ରଚିତ ଚରନ୍‌ ଦାସ ଚୋର 'ମିଟ୍ଟୀକୀ ଗାଡ଼ି, ବା 'ସାବଧାନ୍‌ ! ବଚ୍ଚେ ଖେଲ ରହେ ହୈ' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକଗୁଡ଼ିକ । ଏ ହେଉଛି ସଂକ୍ଷେପରେ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଭାରତୀୟ ମଞ୍ଚ ନାଟକର ସ୍ଥିତି । ଏ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଅବସ୍ଥା ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଉ ।

ସତୁରି ଦଶକ ବେଳକୁ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟ୍ୟକାର । ଏତେବେଳକୁ ତାଙ୍କର 'ବନହଂସୀ' 'ସାଗର ମନ୍ଥନ', 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ', 'ଶବ୍ଦଲିପି' ଏବଂ 'କାଠଘୋଡ଼ା' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇସାରିଲାଣି । ନାଟ୍ୟକାର ହିସାବରେ ସେ ପ୍ରଭୂତ ଖ୍ୟାତି ମଧ୍ୟ ପାଇସାରିଲେଣି । ତେଣୁ ଏହି ସମୟରେ ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରକୁ ଆସିଲେ; ସେମାନେ ତାଙ୍କ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ପଥକୁ ହିଁ ନାଟ୍ୟକାର ଖ୍ୟାତି ପାଇବା ନିମନ୍ତେ ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ପଥବୋଲି ବାଛିନେଲେ । ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ବିଜୟ ମିଶ୍ର, ଅକ୍ଷୟ ମହାନ୍ତି, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, ରତ୍ନାକର ଚଇନୀ ଏବଂ କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ ପ୍ରମୁଖଙ୍କ ନାମ ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ । ତେବେ ଏମାନେ ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତେ ଓଡ଼ିଶା ଭିତରେ ବନ୍ଦ ହୋଇ ରହିଗଲେ । ଯଦିଓ ବିଜୟ ମିଶ୍ର ଦୁଇଥର ଅକାଶବାଣୀ ଦ୍ୱାରା ଆୟୋଜିତ ନାଟକ ପ୍ରତିଯୋଗିତାରେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟ୍ୟକାର ରୂପେ ପୁରସ୍କୃତ ହୋଇ ବାହାରେ ପରିଚିତ ହେବାର ସୁଯୋଗ

ପାଇଲେ, ତଥାପି ସର୍ବଭାରତୀୟ ଦରବାରରେ କୌଣସି ଖ୍ୟାତି ତାଙ୍କୁ ମିଳିଲା ନାହିଁ । କେବଳ ବିଜୟ ମିଶ୍ର କାହିଁକି ଅନ୍ୟ କେତେକ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ଯେ ହିନ୍ଦୀ ଏବଂ ଇଂରେଜୀରେ ଅନୂଦିତ ହୋଇନାହିଁ ଏଭଳି ନୁହେଁ; ମାତ୍ର ପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ସ୍ୱୀକୃତି ମିଳିଲା ନାହିଁ ।

ପ୍ରଥମେ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ କଥା ଧରାଯାଉ । ତାଙ୍କର 'ବନହଂସୀ', 'କାଠଘୋଡ଼ା', 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ', 'ବିତର୍କିତ ଅପରାହ୍ନ', 'ଶବ୍ଦଲିପି' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହିନ୍ଦୀ, ଇଂରେଜୀ ଏବଂ ବଙ୍ଗଳା ଭାଷାରେ ଅନୁବାଦିତ ହୋଇଛି । ଏଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରୁ କେତେକ କଲିକତା, ନାଗପୁର, ଦିଲ୍ଲୀରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ମଧ୍ୟ ହୋଇଛି । ମାତ୍ର ଗୋଟିଏ 'ହୟବଦନ' ବା 'ସଖାରାମ ବାଇଣ୍ଡର' ବା 'ଅଦ୍ରକ୍ କେ ପଂଢେ' ସମଗ୍ର ଦେଶରେ ଯେଉଁ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା, ଏହାଙ୍କ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାହା ହୋଇପାରିଛି କି ? ହିନ୍ଦୀ ଭାଷାରେ ତ ଆହୁରି କେତେକ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ଭାଷାନ୍ତରିତ ହୋଇଛି । ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଜଣେ ରାଜା ଥିଲେ', ରତ୍ନାକର ଚଇନୀଙ୍କର 'ପୁନଶ୍ଚ ପୃଥିବୀ', ପ୍ରାଣବନ୍ଧୁ କରଙ୍କର 'ଶ୍ୱେତପଦ୍ମା' ଏବଂ 'ସ୍ନାୟୁସଂହାର' ଏମିତି ଖୋଜି ବସିଲେ ଆଉ କାହାରି କାହାରି ନାଟକ ମଧ୍ୟ ଅନୂଦିତ ହୋଇଥିବାର ଜଣାଯିବ । ମାତ୍ର ତାହା ଦ୍ୱାରା ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ସମ୍ମାନ ବଢ଼ିଛି ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରିବ କି ?

ଆଉ ଜଣେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ କଥା ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ । ଯଦିଓ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ସେ ପରିଚିତ ଜଣେ କବି ରୂପରେ, ତଥାପି ଭାରତୀୟ ଦରବାରରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ପରିଚିତ କରାଇବାରେ, ଏହାଙ୍କର ଅବଦାନକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ । ସେ ହେଉଛନ୍ତି ଡକ୍ଟର ଜଗନ୍ନାଥ ପ୍ରସାଦ ଦାସ । ସୃଷ୍ଟି ତାଙ୍କର ବିପୁଳ ନୁହେଁ ସତ୍ୟ; ମାତ୍ର 'ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତ' (ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତ ପୂର୍ବରୁ) 'ସବ୍‌ସେ ନୀଚେକୋ ଆଦ୍‌ମୀ' (ସବାଶେଷ ଲୋକ), 'ଅସଙ୍ଗତ ନାଟକ' ଏବଂ 'ଏକ୍ ଦୁସ୍‌ରେକେ ଲିୟେ' (ପୂର୍ବରାଗ) ପ୍ରଭୃତି ତାଙ୍କର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଦିଲ୍ଲୀରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇ ଯେଉଁ ପ୍ରଶଂସା ଆଦାୟ କରିଛି, ସେଗୁଡ଼ିକ ମୁଖ୍ୟତଃ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ପ୍ରାପ୍ୟ । ଯଦିଓ ଏସବୁ ନାଟକ ଓଡ଼ିଶାରେ ସେତେ ପରିଚିତ ନୁହେଁ, ତଥାପି ଏହା ଆମପାଇଁ ବେଶ୍ ଉତ୍ସାହଜନକ ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ଏଭଳି ହେବାର କାରଣ ସମ୍ପର୍କରେ ବିଚାର କରାଯାଉ । ପ୍ରଥମ କଥା ହେଉଛି ଯେ, ଅନ୍ୟ ପ୍ରଦେଶମାନଙ୍କର ଦିଲ୍ଲୀ ଦରବାରରେ ପହଞ୍ଚିବା ନିମନ୍ତେ ବିଧିବଦ୍ଧ ସଂସ୍ଥା ଏବଂ ଅନୁବାଦକ ରହିଥିବାବେଳେ ଓଡ଼ିଶାରେ ସେଭଳି କୌଣସି ବ୍ୟକ୍ତି ବା ଅନୁଷ୍ଠାନର ଘୋର ଅଭାବ । ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକ ଲେଖିବ, ଏଣେ ଦ୍ୱାର ଦ୍ୱାର ବୁଲି ଅଭିନେତା ଯୋଗାଡ଼ କରିବ, ଅନୁବାଦକ ଖୋଜି ବୁଲିବ, ଏହା ତା' ପାଇଁ ଆଦୌ ସମ୍ମାନଜନକ ନୁହେଁ । ଅଥଚ ଆମର ପଡ଼ୋଶୀ ପ୍ରଦେଶଙ୍କୁ ଦେଖନ୍ତୁ । ସେଠାରେ ନାନ୍ଦୀକାର, ବହୁରୂପୀ, ଅନାମିକା ପ୍ରଭୃତି ସଂସ୍ଥା ରହିଛି, ଯେଉଁମାନେ ଆଞ୍ଚଳିକ ଭାଷାର ନାଟକକୁ ହିନ୍ଦୀରେ ଅନୁବାଦିତ କରାଇ ପ୍ରଦେଶ ବାହାରେ ତାହା ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରାଇ ପାରୁଛନ୍ତି । ଗିରୀଶ କର୍ନାଡ଼, ବାଦଲ ସରକାର ଏବଂ ବିଜୟ ତେନ୍ଦୁଲକର ଭଳି ଅଣହିନ୍ଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ରୂପେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହିନ୍ଦୀ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକମାନଙ୍କର ସାହାଯ୍ୟ ନେଇଛନ୍ତି । କନ୍ନଡ଼ ଭାଷାର ନାଟକ ଅନୁବାଦ କରିଛନ୍ତି ଭି.ଭି. କରନ୍ଥ, ପ୍ରତିଭା ଅଗରୱାଲ୍, ତଥା ସାନ୍ତ୍ୱନା ବଙ୍ଗଳା ନାଟକର ଅନୁବାଦ କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ବସନ୍ତ ଦେବ ମରାଠୀ ନାଟକର ଅନୁବାଦ କରିଛନ୍ତି । ଏହାଛଡ଼ା ଅଣହିନ୍ଦୀ ଭାଷୀ ରାଜ୍ୟଗୁଡ଼ିକରେ ଏକ ବା ଏକାଧିକ ହିନ୍ଦୀ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ଏମାନଙ୍କ ଉଦ୍ୟମ ଆଞ୍ଚଳିକ ନାଟକକୁ ବାହାରେ ପହଞ୍ଚାଇବା ପାଇଁ କମ୍ ସହାୟକ ହେଉନାହିଁ । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ଦିଲ୍ଲୀର ଦିଶାନ୍ତର ଏବଂ ଅଭିଯାନ ପ୍ରଭୃତି ସୌଖୀନ୍ ନାଟ୍ୟଗୋଷ୍ଠୀ ମଧ୍ୟ ନିୟମିତ ଭାବରେ ଅଣହିନ୍ଦୀ ଭାଷାର ନାଟକକୁ ହିନ୍ଦୀ ଭାଷାରେ ହିନ୍ଦୀ ଭାଷାଭାଷୀ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରୁଛନ୍ତି । ଆଉ ଅଛି ନାସନାଲ୍ ସ୍କୁଲ ଅଫ୍ ଡ୍ରାମା, ଯେଉଁଠି ବଙ୍ଗଳା ନାଟକର ମରାଠୀ ଅନୁବାଦ, ମରାଠୀ ନାଟକର କନ୍ନଡ଼ ଅନୁବାଦ ପ୍ରଭୃତି ମଧ୍ୟ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହେଉଛି । ବାଦଲ ସରକାରଙ୍କ ନାଟକ କଥା ଧରାଯାଉ । ଦିଲ୍ଲୀର ଅଭିଯାନ, ଦିଶାନ୍ତର ଗୋଷ୍ଠୀ, ବମ୍ବେର ଥିଏଟର ୟୁନିଟ୍ ଗୋଷ୍ଠୀ, ତଥା କଲିକତାର ଅନାମିକା ଗୋଷ୍ଠୀର ସହାୟତା ମିଳି ନ ଥିଲେ, ସର୍ବୋପରି ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ହିନ୍ଦୀ ଅନୁବାଦ ହୋଇ ନ ଥିଲେ, ନାଟ୍ୟକାର ରୂପରେ ତାଙ୍କୁ ଯେଉଁ ସର୍ବଭାରତୀୟ ସ୍ୱୀକୃତି ମିଳିଛି ତାହା କସ୍ମିନ୍‌କାଳେ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରି ନ ଥାନ୍ତା । ଯଦିଓ ଏହା ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବିଭାଗ ଭଳି, ଯୋଗାଯୋଗ ନିମନ୍ତେ

ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଭାଷା ଏକ ପ୍ରତିବନ୍ଧକ ନୁହେଁ, ତଥାପି ଏହାର ଏକ ନିଜସ୍ୱ ସୀମା ରହିଛି । ଭାଷା ସହିତ ଜଡ଼ିତ ଆବେଗଗତ ଦିଗ ମଧ୍ୟ ଅଛି । ଏସବୁକୁ ବିଚାରକୁ ନେବାକୁ ହେବ ।

ସେ ଯାହାହେଉ, ଆମର ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟ ଯେ, ଏତେଦିନ ଭିତରେ ଓଡ଼ିଶାରେ ଏଭଳି କୌଣସି ହିନ୍ଦୀ ଭାଷାଭାଷୀ ନାଟ୍ୟଗୋଷ୍ଠୀ ଗଢ଼ିଉଠିପାରିନାହିଁ, ଯଦିଓ ଓଡ଼ିଶାର ସହର ଗୁଡ଼ିକରେ ଏମାନଙ୍କର ସଂଖ୍ୟା ନିହାତି ନଗଣ୍ୟ ନୁହେଁ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ, ଯେଉଁମାନଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚିପାରିଥିଲେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ବାହାରେ ମଧ୍ୟ ପରିଚିତ ହୋଇପାରିଥାଆନ୍ତା, ଆମର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ବା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକମାନେ ତାହା ମଧ୍ୟ କରିପାରିନାହାନ୍ତି । ଫଳରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଖ୍ୟାତି ଓଡ଼ିଶାର ସୀମା ଡେଇଁ ବାହାରକୁ ଯାଇପାରିଥାଆନ୍ତା କିମ୍ବା ନାଟକ ପାଇଁ କେବଳ ମାତ୍ର ତିନିଥର କେନ୍ଦ୍ର ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡେମୀ ପୁରସ୍କାର ପାଇବା ବ୍ୟତୀତ, ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ସର୍ବଭାରତୀୟ ସ୍ୱୀକୃତି ମଧ୍ୟ ମିଳିନାହିଁ । ଅବଶ୍ୟ ସ୍ୱର୍ଗତଃ କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ ସଙ୍ଗୀତ ନାଟକ ଏକାଡେମୀର ଫେଲୋଥିଲେ । ତାଙ୍କ ପରେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ ଏଇଠୁ ଗୋଟିଏ ପୁରସ୍କାର ପାଇଛନ୍ତି । ଅଥଚ ଅନ୍ୟ ଭାଷାଭାଷୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ଦେଖନ୍ତୁ । ମୋହନ୍ ରାକେଶ ଏବଂ ବାଦଲ ସରକାର ଉଭୟଙ୍କୁ ନେହେରୁ ଫେଲୋସିପ୍ ଦିଆଗଲା । କନ୍ନଡ଼ଙ୍କୁ ଦିଆଗଲା ସମ୍ମାନଜନକ ହୋମିଭାବା ଫେଲୋସିପ୍, ତଥା ତେନ୍ଦୁଲକର ମଧ୍ୟ ନେହେରୁ ଫେଲୋସିପ୍ ପାଇଲେ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏ ଧରଣର ସମ୍ମାନ ଏବେ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱପ୍ନର ବସ୍ତୁ ହୋଇ ରହିଛି ।

ଯଦିଓ ପ୍ରଚାର ଜିନିଷଟା ଭଲ ବୋଲି ଆମେ କହୁନାହୁଁ, ତଥାପି ଏ ଯୁଗ ତାହା ହିଁ ଦରକାର କରୁଛି । ଯେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆମେ ଏ ଦିଗରେ ନିସ୍ପୃହ ହୋଇରହିଥିବୁ ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କେବଳ ଆଞ୍ଚଳିକ ଭାଷା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ କେତୋଟି ସ୍ୱୀକୃତି ନେଇ ଆମକୁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ରହିବାକୁ ହେବ । ଏ ତ ଗଲା ଗୋଟିଏ ଦିଗ । ଆଉ ଗୋଟିଏ ଦିଗ ରହିଛି, ଯାହା ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରିବା ସଙ୍ଗତ ହେବ । ତାହା ହେଉଛି ଏହି ଯେ, ସତୁରି ଦଶକ ବେଳକୁ ଯେଉଁମାନେ ନାଟ୍ୟକାର ଖ୍ୟାତି ପାଇସାରିଥିଲେ, ସେମାନଙ୍କ ସୃଷ୍ଟି

ଏବେ ଶ୍ଳଥ–ତାହା ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ ମଧ୍ୟ । ତେବେ ଯେଉଁମାନେ ଏହି ସମୃଦ୍ଧ ପରମ୍ପରାର ଯଥାର୍ଥ ଦାୟାଦ, ସେମାନେ କାହାନ୍ତି ? କାହା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଏକବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ପାଦ ଥୋଇବ ? ଆମେ ଏବେ ମଧ୍ୟ ସେଇମାନଙ୍କ ଅପେକ୍ଷାରେ ପ୍ରହର ଗଣୁଛୁ । ଇତିମଧ୍ୟରେ 'ନାଟ୍ୟଚେତନା'ର ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା ଅଭିନେତା, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ନାଟ୍ୟକାର ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକ ନାଟକକୁ ସାଗର ପାରି କରି ଏ ବିଶ୍ୱ ଦରବାରରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବା ନିମନ୍ତେ ସକ୍ରିୟ ଉଦ୍ୟମ କରି ଚାଲିଥିବାରୁ ଆମ ପାଇଁ ଏକ ବିରାଟ ସମ୍ଭାବନାର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଇତିମଧ୍ୟରେ ତାଙ୍କର ସୃଷ୍ଟି ଉଭୟ ପରିମାଣ ଏବଂ ଗୁଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ହୋଇ ସାରିଲାଣି ମଧ୍ୟ । ସମସ୍ୟା କଣ୍ଟକିତ ଜୀବନକୁ ସେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରୁଛନ୍ତି ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ କିନ୍ତୁ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟି କୋଣରୁ । ଗତ ଚାରିଦଶନ୍ଧି ଭିତରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଓ ମଂଚ ଯେଉଁ କେତୋଟି କାରଣକୁ ନେଇ ନିଜର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଦାବୀ କରିପାରେ, ବିଶେଷତଃ ମଂଚ ଯୋଜନାର ଅଭିନବତା ପାଇଁ ପ୍ରାଥମିକତାର ଦାବୀ କରିପାରେ, ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ 'ନାଟ୍ୟ ଚେତନା'ର ଦାବୀ ହେଉଛି ପ୍ରଥମ ତାଙ୍କର ନାଟକ 'କାଠ', 'ଭୂତ', 'ଗୀତ', 'ଆବୁ' (ମନୋଜ ଦାସଙ୍କର 'ଆବୁପୁରୁଷର ନାଟ୍ୟ ରୂପାନ୍ତର,' 'ବିପ୍ଳବୀ ବିହଙ୍ଗ' (ମହାପାତ୍ର ନୀଳମଣି ସାହୁଙ୍କ 'ବିହଙ୍ଗ ବିପ୍ଳବ' ଗଳ୍ପର ନାଟ୍ୟରୂପ) ବାବୁ (ଫକୀର ମୋହନଙ୍କ 'ଡାକ ମୁନ୍‌ସି' ଗଳ୍ପର ନାଟ୍ୟରୂପ ପ୍ରଭୃତି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଉଲ୍ଲେଖର ଦାବୀ କରିପାରେ । ଶ୍ରୀ ପଟ୍ଟନାୟକ ନିଜର ଏକକ ଉଦ୍ୟମରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ବିଶ୍ୱଦରବାରରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରି ଏଥି ନିମନ୍ତେ ଏହାର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପରିଚିତ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଛନ୍ତି ।

ଆମେ ଜାଣୁ, ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ର ଆର୍ଥିକ ସଙ୍ଗତି ବଢ଼ାଇବା ପାଇଁ ଅନୁପଯୁକ୍ତ । ଜୀବନ ସଂଗ୍ରାମ ପାଇଁ ଯାହାର ସର୍ବାଗ୍ରେ ପ୍ରୟୋଜନ, ସେଇ ମୂଳ ପଦାର୍ଥ ସେଠୁ ମିଳିବ ନାହିଁ । ବଞ୍ଚିବା ପାଇଁ ଆଜି ସହସ୍ର ପ୍ରଲୋଭନ । ତାକୁ ଏଡ଼ାଇ ଦେଇ ସମସ୍ୟା ସଙ୍କୁଳ ପଥରେ ପାଦ ଥୋଇବା ପାଇଁ ଯେଉଁ ଦୃଢ଼ ମନୋବଳର ପ୍ରୟୋଜନ ତାହା ସାଧାରଣଙ୍କ ପାଖରେ ଦୁର୍ମିଳ । ତେବେ କାର୍ଯ୍ୟଟି ତ ଅସାଧାରଣ । ତା'ପାଇଁ ସେମିତି ଲୋକ ଦରକାର । ଓଡ଼ିଶାରେ କ'ଣ ଏଭଳି କେହି ବାହାରିବେ ନାହିଁ ?



ଓଡ଼ିଆ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର ଅନ୍ବେଷଣ

ବ୍ୟକ୍ତି ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ନିମନ୍ତେ ନାଟକ ଭଳି ଏକ ଚମତ୍କାର ମାଧ୍ୟମ ଖୁବ୍ ବେଶି ନାହିଁ । ଏହା ବ୍ୟକ୍ତିକୁ ତାହାର ପରିବେଶ ସହିତ ଯୋଡ଼ି ଦିଏ । ସାମ୍ପ୍ରତିକ ନବ ନାଟକରେ ଏହି ପ୍ରବୃତ୍ତିଟି ବେଶ୍ ତୀବ୍ର । ଆମର ପାରମ୍ପରିକ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ-ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସାମନ୍ତବାଦୀ ରୀତି ଓ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ପୋଷକ ହୋଇଥିବାରୁ ତହିଁରେ ଅଭିଜାତ ଚରିତ୍ର-ଗୋଷ୍ଠୀ ହିଁ ଅଗ୍ରାଧିକାର ପାଇଥିଲେ । ଏଥିରେ ପୁରାଣ କାହାଣୀ ଏବଂ ରାଜା ମହାରାଜାଙ୍କର ବିବରଣୀ ମୁଖ୍ୟ ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲା । ଓଡ଼ିଆରେ ଦୀର୍ଘକାଳ ଧରି ସଂସ୍କୃତ ନାଟକକୁ ଆଦର୍ଶ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରି ନିଆଯାଇଥିଲା । ଏହାରି ଭିତରେ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ରୀତିର ସିଧାସଳଖ ପ୍ରୟୋଗ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯାଇଥିଲା ।

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରବୃନ୍ଦ ଗତ ଶହେ ବର୍ଷ ମଧ୍ୟରେ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଯୋଗ୍ୟ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାମାନ କରିଥିବାର ଦେଖା ଯାଉଛି । ସେମାନେ ଶିଳ୍ପ ରୂପରେ ନାଟକକୁ ଦୃଢ଼ ଭାବରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏହାର ଭାଷାରେ ମଧ୍ୟ ନୂତନ ଶକ୍ତି ସଂଯୋଜନ କରିଛନ୍ତି । କହିବାକୁ ଗଲେ ଇବସେନ୍ (୧୮୨୮-୧୯୦୬) ଏବଂ ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗ (୧୮୪୯-୧୯୧୨)- ଏ ଦୁଇ ନାଟ୍ୟକାର ପଶ୍ଚିମୀ ନାଟ୍ୟରୀତିର ପରମ୍ପରା ମୂଳରେ ଦୃଢ଼ ଆଘାତ ଆଣି ଏହାକୁ ଏକ ଅଭିନବ ଶିଳ୍ପ ରୀତି ପ୍ରଦାନ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲେ । ଏହାପରେ ଆଲଫ୍ରେଡ୍ ଜେରୀ, ଆପୋଲ ନେୟର, ଅସ୍କାର କୋକେସ୍କା, ଟି ଷ୍ଟନ ଜାରା ଏ ଦିଗରେ ଆଉ କିଛି ପ୍ରଗତି କରିଥିଲେ । ଏହି ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଅନ୍ତର୍ବୃତ୍ତିର ଗଭୀର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ଅତି ଯଥାର୍ଥବାଦ ଆଡ଼କୁ ପାଦ ବଢ଼ାଇଥିଲେ । ଏହିଠାରୁ ନାଟକରେ ଅସଙ୍ଗତିର

ପରିଣାମ କ୍ରମଶଃ ବଢ଼ିବାକୁ ଲାଗିଲା । ବିଶେଷକରି ପ୍ରଥମ ମହାଯୁଦ୍ଧ ପରେ ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନର ଗତି ଅତ୍ୟନ୍ତ କ୍ଷିପ୍ର ହୋଇଥିବାର ଦେଖାଯାଉଛି । ଯଥାର୍ଥବାଦର ଛଦ୍ମବେଶରେ ବିକୃତ ମାନସିକତାର ଚିତ୍ରଣ ମୁଖ୍ୟ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କଲା । ଇଭାନ୍‌ଗଲ ଏଫ୍ ସ୍କଟ, ସ୍କଟ ଫିଟ୍‌ଜେରାଲଡ୍, ବ୍ରେଖଟ ପ୍ରଭୃତି ଏ ଦିଗରେ ମହତ୍ୱ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କଲେ । ଏମାନଙ୍କର ନାଟକରେ ଅର୍ଥହୀନ ସଂଳାପ, କ୍ରୁରତା ତଥା ବିଭତ୍ସ କଳ୍ପନାର ପ୍ରୟୋଗ ଅଧିକ ପରିମାଣରେ ହେଲା । ଏତିକିବେଳେ ଆସିଲା ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ । ବ୍ୟକ୍ତିର ସ୍ଥିତି ସଙ୍କଟଜନକ ହୋଇ ଉଠିଲା । ତା'ଭିତରେ ଘୋର ନୈରାଶ୍ୟ, ଅନାସ୍ଥା, ସନ୍ଦେହ ଏବଂ ଜୀବନର ଅସାରତା ପ୍ରଭୃତି ଅଧିକ ମାତ୍ରାରେ ଦେଖା ଦେଲା । ଏହାର ପରିଣାମ ହେଉଛି ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ । ବେକେଟ୍, ଆୟୋନେସ୍କୋ, ଜାଁ ଜୀନଦ୍, ଆର୍ଥର ଆଡ଼ାମୋଭ, ହାରୋଲଡ୍ ପିଣ୍ଟର ପ୍ରମୁଖ ବହୁ ନାଟ୍ୟକାର ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ଲେଖିଲେ । ନାଟ୍ୟକାର ରୂପରେ ଏମାନଙ୍କୁ ସ୍ୱୀକୃତି ମଧ୍ୟ ମିଳିଲା । ସାମୁଏଲ ବେକେଟ୍ ନିଜର ୱେଟିଙ୍ଗ ଫର୍ ଗୋଦୋ– (୧୯୫୨) ନାଟକ ନିମନ୍ତେ ନୋବେଲ୍ ପୁରସ୍କାର ମଧ୍ୟ ପାଇଲେ । ଏହି ଯୁଗର ନାଟକ ହେଉଛି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ସମସାମୟିକ ପରିବେଶର । ଜୀବନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତାର ବର୍ଣ୍ଣନା ହିଁ ହେଉଛି ଏ ସବୁ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ସ୍ୱର ।

ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ବିଶ୍ୱାସ କରନ୍ତି ଯେ, ଆଜି ମଣିଷର ଜନ୍ମଠାରୁ ମୃତ୍ୟୁପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମୟ ହେଉଛି ଅତ୍ୟନ୍ତ ସଙ୍କଟପୂର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ମଣିଷକୁ ବଞ୍ଚିବାକୁ ହେଉଛି ତାହାର ଇଚ୍ଛା ବିରୁଦ୍ଧରେ । ଜୀବନର କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଲକ୍ଷ୍ୟ ନାହିଁ । ଜୀବନକୁ ତା'ଉପରେ ଲଦି ଦିଆଯାଇଛି । ଯନ୍ତ୍ର ସଭ୍ୟତାର ବିକାଶ ତାହାକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ପରାଧୀନ କରି ଦେଉଛି । ସଙ୍କଟଗ୍ରସ୍ତ ଏକ ଜୀବନର ଦୁର୍ବହ ଭାର ବହି ଆଜିର ମଣିଷ କୁଣ୍ଠିତ ପଦକ୍ଷେପରେ ଚାଲୁଛି, ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନିଶ୍ଚିତ ଭବିଷ୍ୟତ ଆଡ଼େ । ମନରେ ତା'ର ନିରାଶା, ଭୟ, ଆଶଙ୍କା ଓ କୁଣ୍ଠା । ତଥାପି ତାକୁ ଭଦ୍ରତାର ଏକ ମୁଖା ପିନ୍ଧି ବଂଚିବାର ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ପଡୁଛି । ତା'ତଳେ ଲୁଚି ରହିଛି, ତାହାର ପ୍ରକୃତ ଜୀର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱରୂପ । ବସ୍ତୁତଃ କହିବାକୁ ଗଲେ, ଆଜିର ମଣିଷ ବଞ୍ଚୁଛି ଏକ ଦ୍ୱୈତ ସତ୍ତାର ଦୋଦୁଲ୍ୟମାନ ଅବସ୍ଥାରେ । ଏହି ଦ୍ୱୈତ ସତ୍ତାର ନିୟତ ସଂଘର୍ଷ ଜନ୍ମ ନେଉଛି,

ଅର୍ଥହୀନତାର । ନିଃସଙ୍ଗ ମଣିଷର ବନ୍ଧୁ ନାହିଁ, ପରିବାର ନାହିଁ, ସାଥି ସଙ୍ଗାତ କେହି ନାହିଁ । ସମ୍ପନ୍ଧ ପରିଣତ ହୋଇଛି ଔପଚାରିକତାରେ । ଏଭଳି ନିରର୍ଥକ ଜୀବନକୁ ତେଣୁ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି କୁହାଯାଇ ନପାରେ ।

ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ବ୍ୟକ୍ତିର ଅନ୍ତଃସତ୍ତାକୁ ପ୍ରକଟ କରାଇବା ନିମନ୍ତେ ଅଧିକ ସଚେଷ୍ଟ । ଏଥିରେ ପରମ୍ପରା ପ୍ରତି କୌଣସି ଶ୍ରଦ୍ଧା ବା ବିଶ୍ୱାସ ନାହିଁ । ତେଣୁ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ଜୀବନର ଅନ୍ଧକାର ଦିଗର ଚିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ହିଁ ଏଥିରେ ପ୍ରଚୁର ପରିମାଣରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଥାଏ । କେତେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅତିରଞ୍ଜନ ମଧ୍ୟ ଆସିଯାଏ । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ଜୀବନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହୀନତା ଏବଂ ଅସଙ୍ଗତିର ରୂପାୟନ ନିମନ୍ତେ ପ୍ରତୀକର ସାହାଯ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ଭୟ, ଚିନ୍ତା, ନିରାଶା ଏବଂ ସନ୍ତ୍ରାସକୁ ଏଥିରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ପ୍ରତିବାଦର ସ୍ୱର ଏହିସବୁ ନାଟକରେ ନିତାନ୍ତ କ୍ଷୀଣ । ବାହାରୁ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ଏ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ନିତାନ୍ତ ଲଘୁ ଧରଣର ମନେ ହୋଇଥାଏ । ମାତ୍ର ଏହାର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ହାସ୍ୟରସ ଯେତିକିଥାଏ, ତାହା କରୁଣା କେନ୍ଦ୍ରିତ ହୋଇଥାଏ । ଏହାର ସଂଳାପ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଏବଂ ଏଥିରେ କୌଣସି କ୍ରମବଦ୍ଧତା ନ ଥାଏ । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ମନେ କରନ୍ତି ଯେ, ଜୀବନକୁ ବିଭିନ୍ନ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିବା ହେଉଛି ମୂର୍ଖତା ! ଏଥିପାଇଁ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁକୁ ପ୍ରାରମ୍ଭ ମାଧ୍ୟ ଏବଂ ଅନ୍ତରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇ ନ ପାରେ । କଥାବସ୍ତୁ ପ୍ରତି ଅତ୍ୟନ୍ତ କୌତୁକ ମଧ୍ୟ ଏ ସବୁ ନାଟକରେ ପ୍ରକାଶ ପାଏନାହିଁ । କଥାବସ୍ତୁର ଆରମ୍ଭ ଏବଂ ଶେଷ ଗୋଟିଏ ବିନ୍ଦୁରେ ହିଁ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ସମସ୍ୟାକୁ ଅବତାରଣା କରନ୍ତି । କୌଣସି ସମାଧାନର ସୂଚନା ଦିଅନ୍ତି ନାହିଁ । ଯେକୌଣସି ପ୍ରକାରରେ ଆଦର୍ଶକୁ ଏମାନେ ଉପହାସ କରନ୍ତି । ଏମାନେ କେବଳ ବ୍ୟକ୍ତିର ବାସ୍ତବ ସ୍ଥିତିକୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଦିଅନ୍ତି ।

ଆବସାର୍ଡ଼ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଅସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏଥିରେ ରୁଗ୍ଣ, ବଜାରୀ, ବିରକ୍ତ, କ୍ଳାନ୍ତ, ଚୋର, ଲମ୍ପଟ, ଏବଂ ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ ଚରିତ୍ର ହିଁ ଅଧିକ ସ୍ଥାନ ପାଆନ୍ତି । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ନାୟକ, ନାୟିକା ଏବଂ ଖଳନାୟକ ଏଥିରେ ଅନୁପସ୍ଥିତ ଥାଆନ୍ତି । ଚରିତ୍ରର ବିକାଶ ମଧ୍ୟ ସୁନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୁଏ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ସମାଜ ସହିତ ବିଶେଷ କୌଣସି

ସମ୍ପର୍କ ନ ଥାଏ; ହୁଏତ ସେ ସମାଜରୁ ବହିଷ୍କୃତ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବୀତସ୍ପୃହ ଏକ ଅସାମାଜିକ ସୃଷ୍ଟି । ଏ ଧରଣର ଚରିତ୍ର ସାଧାରଣତଃ ଆତ୍ମକେନ୍ଦ୍ରିକ ହୋଇଥାଆନ୍ତି । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ତାହାହିଁ ହୁଏ । ଦାରିଦ୍ର୍ୟ, ଅଭାବ ଏବଂ ସାଂସାରିକ ଦୁଃଖ ଯନ୍ତ୍ରଣା ମଧ୍ୟରେ ଉବେଇ ଟୁବେଇ ହେଉଥିବା ଏସବୁ ଚରିତ୍ର ମାନସିକ ଭାରସାମ୍ୟ ହରାଇ ବସିଥାନ୍ତି । ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରତି ଏମାନଙ୍କର ଯେ କୌଣସି ଶ୍ରଦ୍ଧା ନଥାଏ, ଏହା ପ୍ରମାଣ ସିଦ୍ଧ । ଏମାନଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟଧାରା ମଧ୍ୟ ବିଚିତ୍ର । ଆତ୍ମପ୍ରଶଂସା ଏବଂ ଆତ୍ମନିନ୍ଦାର ଦୁଇ ବିପରୀତ ବିନ୍ଦୁ–ମଧ୍ୟରେ ଏମାନଙ୍କର ଗତି । ମୂଳରୁ ଏମାନେ ଅହଙ୍କାରୀ ଏବଂ ସ୍ନେହ ପ୍ରେମର ଜାନ୍ତବ ବିଶ୍ୱାସୀ । ପାପପୁଣ୍ୟର କୌଣସି ସୀମାରେଖା ଏମାନେ ମାନନ୍ତି ନାହିଁ ।

ଶିଳ୍ପ ସମ୍ମତ ନାଟ୍ୟ ସଂଳାପ ଏମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଅର୍ଥହୀନ । ପାରମ୍ପରିକ ଭାଷା ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ମୂଲ୍ୟହୀନ । ସେମାନେ ବିଶ୍ୱାସ କରନ୍ତି, ଆଜି ଆମେ ଯାହା ସବୁ କହୁଚୁ, ସେ ସବୁ ସତ୍ୟଠାରୁ ବହୁ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ । ଭାଷା ବାସ୍ତବତାଠାରୁ ଆମକୁ ଦୂରେଇ ନେଇ ଯାଉଛି । ଆମର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ସତ୍ତାର ବାସ୍ତବ ରୂପକୁ ପ୍ରକଟ କରିବାର ସାମର୍ଥ୍ୟ ପାରମ୍ପରିକ ଭାଷାର ଆଦୌ ନାହିଁ । ତେଣୁ ଏମାନେ ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଭାଷା ଅପେକ୍ଷା ଆକାର ଇଙ୍ଗିତ ଦ୍ୱାରା ନିଜକୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରିବାରେ ଅଧିକ ବିଶ୍ୱାସୀ । ବାହାରୁ ଦେଖିଲେ ଏ ସବୁ ସଂଳାପ ଅତ୍ୟନ୍ତ ନିରର୍ଥକ ଜଣା ପଡ଼େ । ତେବେ ତଳେଇ ବିଚାର କଲେ, ଏହାର ଶୈଳ୍ପିକ୍ ସୁଷମା ଧରା ପଡ଼େ । ଏମିତିରେ ଏହାର ସଂଳାପରେ ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନରେ ବ୍ୟବହୃତ ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର ଉପରେ ହିଁ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ ।

ଆବସାର୍ଡ଼ ନାଟକର ମଞ୍ଚରେ ମଧ୍ୟ କୌଣସି ଶୃଙ୍ଖଳା ଥାଏ ବୋଲି କହି ହେଉନାହିଁ । ଏଥିରେ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ଏବଂ ଚରିତ୍ର ନ ଥାଏ । ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ମଞ୍ଚ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଉପରେ ଜୋର ଦିଆଯାଉଥିବାରୁ, ଏଗୁଡ଼ିକ ସାଧାରଣତଃ ବ୍ୟୟ ବହୁଳ ହୁଏ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କର ବେଶଭୂଷା ନିତାନ୍ତ ସରଳ ।

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ୧୯୪୫ରୁ ୧୯୬୫ ମୋଟାମୋଟି ଏହି ୨୦ ବର୍ଷ ହେଉଛି ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର ଯୁଗ । ଏହାପରେ ସେଠାରେ ପୁନର୍ବାର ପରମ୍ପରା

ନିକଟକୁ ଫେରିଯିବା ପାଇଁ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯାଇଛି । ଯା' ଦେଖାଯାଉଛି, ଭାରତର ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରାନ୍ତରେ ଷଷ୍ଠ ଦଶକର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ଏହି ଧରଣର ବୁଦ୍ଧି ଗ୍ରାହ୍ୟ ନାଟକମାନ ଲେଖାଯିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା । ତେବେ ମୂଳତଃ, ପଶ୍ଚିମୀ ଦର୍ଶନ ସହିତ ଏ ଦେଶୀୟ ଦର୍ଶନର ଆକାଶ ପାତାଳ ଫରକ୍ ରହିଥିବାରୁ ଏବଂ ଏହା ପୁଣି ମୁଖ୍ୟତଃ ଅନୁଭବର ବସ୍ତୁ ହୋଇଥିବାରୁ ଏ ଦେଶର ଦର୍ଶକମାନେ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକକୁ ଉଦାର ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେବାର କୌଣସି ସମ୍ଭାବନା ନ ଥିଲା । ତଥାପି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପଥ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବାର ଦୁର୍ବାର କାମନା ନେଇ ଯେଉଁ କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର ଏ ଦିଗରେ ଅଗ୍ରସର ହେଲେ, ସେମାନଙ୍କ ସୃଷ୍ଟିରେ ସେଭଳି କୌଣସି ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇନାହିଁ । ତଥାପି ଉଦ୍ୟମ ଅବ୍ୟାହତ ରହିଲା ଏବଂ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର କଥା ବାରମ୍ବାର ଆଲୋଚନା ମାଧ୍ୟମରେ ଜଣାଇ ଦିଆଗଲା । ତେଣୁ କେବଳ ପ୍ରଚାର କଲ୍ୟାଣରୁ ଅତି ଅଳ୍ପ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଏ ଦେଶରେ ତଥାକଥିତ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ନିମନ୍ତେ ଏକ କ୍ଷେତ୍ର ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଗଲା । ଅବଶ୍ୟ ସ୍ୱୟଂ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏ ନାଟକର ପ୍ରଚାର ପାଇଁ ଯେଉଁଭଳି ଅଣ୍ଟାଭିଡ଼ି ଲାଗି ପଡ଼ିଲେ, ସେ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଅଧ୍ୟାୟ । ତେବେ ଏଠାରେ କେବଳ ଏତିକି କହିଲେ ଯଥେଷ୍ଟ ହେବ ଯେ, ଦୀର୍ଘକାଳ ଧରି ଭରତ ଏ ଦେଶରେ ନାଟ୍ୟାଭିନୟର ଯେଉଁ ବଳିଷ୍ଠ ପରମ୍ପରା ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଦେଇ ଯାଇଥିଲେ, ତାହା ଏବେ ଅଳ୍ପ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଭାଙ୍ଗିବା ସମ୍ଭବ ହେଲା ନାହିଁ । ଅବଶ୍ୟ ଏହା ଦ୍ୱାରା ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ପ୍ରଭୂତ କ୍ଷତି ହେଲା, ଏହା ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ହେବ । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ନାମରେ ଏଠାରେ ଯାହା ପ୍ରକାଶିତ ହେଲା, ତାହାକୁ ଆମେ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି କହି ନ ପାରୁଁ । ସ୍ୱାଦ ପରିବର୍ତ୍ତନ ନିମନ୍ତେ ଏଥି ମଧ୍ୟରେ ବେଶ୍ କିଛି ଚମତ୍କାର ନାଟକ ମଧ୍ୟ ରହିଥିବାର ଦେଖାଯାଉଛି । ଭାରତୀୟ ମଞ୍ଚ ପାଇଁ ଏଗୁଡ଼ିକ କ୍ଷତି କାରକ ଏହି କାରଣରୁ ଯେ, ପ୍ରତିଭାହୀନ କବିଯଶଃ ପ୍ରାର୍ଥୀ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କ ହାତରେ ପଡ଼ି ଏହାର ଦୁର୍ଦ୍ଦଶା ଠିକ୍ ମର୍କଟ ହସ୍ତସ୍ଥିତ ଶାଳଗ୍ରାମ ତୁଲ୍ୟ ହୋଇଛି । ଦର୍ଶକମାନେ ଏହାଠୁଁ ମୁହଁ ଫେରାଇ ନେଇଛନ୍ତି । ସ୍ୱୀକୃତି ଯାହା ମିଳିଛି ସେ ସବୁ ସାର୍ବଜନୀନ ନ ହୋଇ ହୋଇଛି ଏକାଡେମିକ । ଅବହେଳିତ ଲୋକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଏହି ସୁଯୋଗରେ ନୂତନ ରୂପରେ ପାଦ ପ୍ରଦୀପର ସମ୍ମୁଖକୁ ଚାଲି ଆସିଛନ୍ତି । ଏହାର ତାତ୍କାଳୀକ ଉତ୍ତେଜନା ସୃଷ୍ଟି କ୍ଷମତା, ଝଲମଲ

ପୋଷାକ, ସଙ୍ଗୀତମୟ ରୋମାଣ୍ଟିକ ରୂପ ନୂତନ ଭାବରେ ପ୍ରକାଶ କରି ଦେଇଛି ଯେ, ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ନାଟକରୁ ଦର୍ଶନ, ସାହିତ୍ୟ, ବିଜ୍ଞାନ କିଛି ଆଶା କରେ ନାହିଁ । ଯାହା ପାଇଁ ତାହାର ମନ ସତତ ଉନ୍ମୁଖହୋଇଥାଏ, ତାହାର ନାମ ହେଉଛି ମନୋରଞ୍ଜନ ।

ପ୍ରଥମ କଥା ସେ ଦେଶର ଯେଉଁ ପରିସ୍ଥିତିରେ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହେଲା, ଭାରତ ବର୍ଷରେ ସେ ଧରଣର କୌଣସି ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି ହୋଇନାହିଁ । ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ଧ୍ୱଂସଲୀଳା, ସୁଖର କଥା–ଭାରତକୁ ସ୍ପର୍ଶ ମଧ୍ୟ କରିପାରି ନାହିଁ । ଯନ୍ତ୍ର ସଭ୍ୟତାର ଜାରଜ ସନ୍ତାନ ମହାଯୁଦ୍ଧର ତୀବ୍ରତା ଭାରତର କେତେକ ପ୍ରାନ୍ତରେ ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି କରିଛି ସତ୍ୟ; ମାତ୍ର ଅନୁଭବରେ ତାହା ସେଭଳି ତୀବ୍ରତା ସୃଷ୍ଟି କରିପାରି ନାହିଁ । ନିତ୍‌ସେଙ୍କ 'ମୃତଈଶ୍ୱର' ଏବେ ମଧ୍ୟ ଏ ଦେଶରେ ନିଜ ମହିମାରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ଭାଗ୍ୟ, ଭବିତବ୍ୟ ଏବଂ ପ୍ରାରବ୍ଧ ହିଁ ବିଂଶ ଶତକର ଶେଷପାଦରେ ଭାରତୀୟ ଜୀବନ ଦର୍ଶନକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରୁଛି । ସ୍ୱାଧୀନତା ସହିତ କେତେକ ସ୍ୱାର୍ଥ ସର୍ବସ୍ୱ ରାଜନୀତିଜ୍ଞଙ୍କ ତ୍ରୁଟି ନିର୍ଣ୍ଣୟ ଫଳରେ ଏ ଦେଶର ଜନତାଙ୍କ ଉପରେ ଯେଉଁ ଭୟାବହ ଘଟଣାଟିକୁ ଲଦି ଦିଆଯାଇଚି ତାହା ହେଉଛି ଭାରତ ବିଭାଜନ । ତାକୁ ମଧ୍ୟ ଏ ଦେଶର ଜନତା ଭବିତବ୍ୟ ରୂପେ ସହ୍ୟ କରି ନେଇଛନ୍ତି । ନବ ଭାରତର ନିର୍ମାଣ ପର୍ବରେ ଏ ଦେଶରେ ବେକାରୀ ଭଳି ଘଟଣା ପ୍ରାୟ ନଥିଲା, ଯାହାର ତୀବ୍ରତା ଗତ ଗୋଟିଏ ଦଶକ ଧରି ଅନୁଭୂତ ହେଉଛି । ତଥାପି ଏ ଦେଶ ଚାଲିଛି କିପରି ? ଏହାର ଏକମାତ୍ର ଉତ୍ତର ଏ ଦେଶର ସନାତନ ଅଧ୍ୟାତ୍ମ ବିଶ୍ୱାସ ମଧ୍ୟରେ ହିଁ ଖୋଜା ଯାଇ ପାରିବ । ଭୌତିକ ସଭ୍ୟତାର ବିସ୍ତାର ଏ ଦେଶର ଶାଶ୍ୱତ–ମୂଲ୍ୟ ବୋଧରେ ଯେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିନାହିଁ, ତାହାନୁହେଁ । ସମାଜ ଜୀବନ ପ୍ରବଞ୍ଚନା, ଭଣ୍ଡାମି ଏବଂ ଆତ୍ମସର୍ବସ୍ୱତା ମଧ୍ୟରେ ପଙ୍କୁ ହୋଇ ପଡ଼ିଲାଣି । ପାପପୁଣ୍ୟ ନ୍ୟାୟ ଅନ୍ୟାୟ ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ସୀମାରେଖାଟି ମଧ୍ୟ କ୍ରମଶଃ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଯିବାରେ ଲାଗିଛି । ଜୀବନ କ୍ରମଶଃ ସଂତ୍ରସ୍ତ ହୋଇ ଯାଉଛି । ତଥାପି ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଏବେ ମଧ୍ୟ ଦେଖା ଯାଉଛି, ତାହା ଘଟୁଛି–ସଂସ୍କାରର ପାର୍ଥକ୍ୟ ହେତୁରୁ, ତାହାହିଁ–ମାନବୀୟ ସ୍ତରରେ ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅର୍ନ୍ତବୃତ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିଛି । ଭାରତରେ

ଭୌତିକତାର ପ୍ରସାର ଏଠାରେ ବ୍ୟକ୍ତି କ୍ଷେତ୍ରରେ ନିଃସଙ୍ଗତାର ବୃଦ୍ଧି ଘଟାଇଛି । ଜୀବନର ଅର୍ଥହୀନତା ନିରାଶା, କୁଣ୍ଠା ଏଠାରେ ସୁଦ୍ଧା ଅନୈତିକତାର ପ୍ରସାର ଘଟାଇଲାଣି । ବିଶେଷ କରି ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ଧନୀ ଏବଂ ଦରିଦ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଦୂରତ୍ୱ ଦେଖା ଦେଇଛି, ତାହାହିଁ ଏଠାକାର ଜୀବନକୁ ଅଧିକ ସ୍ୱାଚ୍ଛନ୍ଦ୍ୟହୀନ କରିଛି । ଏ ସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ, ଜୀବନ ଏଠାରେ ଅର୍ଥ ହୀନ ହୋଇ ପଡ଼ିନାହିଁ ।

ଏହି ଆଲୋଚନାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଆମେ ଯେତେବେଳେ ଓଡ଼ିଆ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଚିନ୍ତା କରିବା, ସେତେବେଳେ ଆମକୁ ନିରାଶ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନ ନାଟକର ଗଢ଼ଣ ବଦଳାଇ ଦେଇଛନ୍ତି । 'ଆଗାମୀ' ନାଟକ ଲେଖି ସେ ଏ ଦିଗରେ ପ୍ରାଥମିକ ଉଦ୍ୟମ କରିଥିଲେ । ମାତ୍ର ପଞ୍ଚମ ଦଶକରେ ଯେତେବେଳେ ଏଠାରେ ବ୍ୟବସାୟିକ ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ତୁଙ୍ଗରେ, ସେତେବେଳେ ତାଙ୍କର ଉଦ୍ୟମ ଅନୁଲ୍ଲେଖ୍ୟ ହୋଇ ରହିଯାଇଥିଲା । ପୁଣି ଏ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା ଏକ ସୌଖୀନ୍ ନାଟ୍ୟ ସଂସ୍ଥା ଦ୍ୱାରା ସ୍ୱଳ୍ପ କାଳ ପାଇଁ । ତେଣୁ ମୁଷ୍ଟିମେୟ ଦର୍ଶକ ହିଁ ଏହାକୁ ଦେଖିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇଥିଲେ । ଅବଚେତନର ଯେଉଁ ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଏଥିରେ କରାଗଲା, ତାହା ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପାଇଁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭିନବ ଏବଂ ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳର ନାଟ୍ୟା ଲୋଚକମାନେ ଏହାକୁ ଏକ ମାଇଲ ଖୁଣ୍ଟର ସମ୍ମାନ ମଧ୍ୟ ଦେଲେ । ଏହା ପରେ ନାଟ୍ୟକାର 'ସାଗର ମନ୍ଥନ', 'ବନହଂସୀ', 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରାଃ', 'କାଠଘୋଡ଼ା' ପ୍ରଭୃତି ଯେଉଁ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଲେଖିଲେ ସେ ସବୁର ବହିଃରଙ୍ଗରେ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ପଷ୍ଟ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଥିଲେ ହେଁ, ସେତେବେଳେ ଏଗୁଡ଼ିକ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ନ ଥିଲା । ସତୁରୀ ଦଶକରେ ଯେତେବେଳେ 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' ଏକାଡ଼େମୀର ସ୍ୱୀକୃତି ଲାଭ କଲା ସେତେବେଳେ ସ୍ୱାଭାବିକ କାରଣରୁ ଏହା ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରାଗଲା ଏବଂ ଏହାକୁ 'ଆବସର୍ଡ଼' ନାଟକର ସଂଜ୍ଞାରେ ଭୂଷିତ ମଧ୍ୟ କରି ଦିଆଗଲା । ଖାଲି ଗୋଟିଏ ନାଟକ କଥା କହିଦେଲେ ତ ହୋଇଯିବନାହିଁ; ତେଣୁ ଏଥିପାଇଁ ଗୋଟିଏ ପରମ୍ପରା ଲୋଡ଼ାଗଲା, ଯେଉଁଥିରେ ରହିଲା ଶବବାହକମାନେ ଦୁଇଟି ସୂର୍ଯ୍ୟଦଗ୍ଧ ଫୁଲକୁ ନେଇ, ସମୁଦ୍ରର ରଙ୍ଗ ଯନ୍ତ୍ରଣା, ମୁଁ ଆମ୍ଭେ ଆମ୍ଭେମାନେ, ଈଶ୍ୱର ଜଣେ ଯୁବକ, ମୁଁ ତୁହେଁ, ପୁନଶ୍ଚ

ପୃଥିବୀ, ସଂବିତ୍ ମୃଗୟା–ଏମିତି ଆହୁରି କେତେ ନାଟକ । ଏ ସବୁ କରାଗଲା, କେବଳ ଗୋଟିଏ କଥାକୁ ଆଖିରେ ରଖି । ଧରିନିଆଗଲା ଯେ, ଯେଉଁ ନାଟକ ଯେତେ ଦୁର୍ବୋଧ ତାହା ସେତେ ସଫଳ ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକ । ଏତିକିବେଳେ ଆଇସ୍ଲିନ୍‌ଙ୍କ 'ଥିଓରିଅଫ୍ ଆବସର୍ଡ୍' ବହିଟିକୁ ଏ ଦେଶରେ ପଢ଼ିବାର ସୁଯୋଗ ମିଳିଲା । ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକର ରୀତି ଓ ପ୍ରବୃତ୍ତି ସମ୍ପର୍କରେ ତହିଁରେ ଯେଉଁ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି ସେଥିରୁ ଅନ୍ତତଃ ଏତିକି ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଗଲା ଯେ, ଯେଉଁ ଉପାଦାନ ଗୁଡ଼ିକୁ ନେଇ ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକର ବ୍ୟାପ୍ତି ତହିଁରୁ ଅଧିକାଂଶ ଏ ଦେଶର ତଥାକଥିତ ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକରେ ଅନୁପସ୍ଥିତ । ଏ ଦେଶରେ ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇ ନାହିଁ କିମ୍ବା ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ । ସେଥିରେ ଦୁଃଖିତ ବା ଲଜ୍ଜିତ ହେବାର କିଛି ନାହିଁ। କୁଣ୍ଠା କେବଳ ଏତିକି ଯେ, ସବୁ ଜାଣିବା ପରେ ମଧ୍ୟ ଏଠାରେ ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକର ଦୁଆ ବାରମ୍ବାର ଉଠାଯାଉଛି । ଜ୍ଞାନରାଜ୍ୟରେ ଏହାଠୁ ବଳି ପାପ ଆଉ କାହାକୁ କୁହାଯିବ, ତା' ଆମ୍ଭମାନଙ୍କୁ ଜଣାନାହିଁ ।

ଅନ୍ୟ ପ୍ରାନ୍ତୀୟ ଭାଷାରେ କେତେକ ବହୁ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟକ ପଢ଼ିବାର ବା ଦେଖିବାର ସୁଯୋଗ ମିଳିଛି । ସେଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ 'ଶାନ୍ତାତା କୋର୍ଟ ଚାଲୁ ଆହେ' 'ଘାସିରାମ କୋତ୍ୱାଲ୍', 'ତୁଗଲକ୍', 'ଆଷାଢ଼କା ଏକଦିନ', 'ତିଲଚର୍ଚ୍ଚା ।' 'ଗିଦ୍ଧଡ଼େଁ', 'ରସଗନ୍ଧର୍ବ', 'ଅମୃତପୁତ୍ର' ଲହରୋଁ, କି ରାଜହଂସ' 'ଏବଂ ଇନ୍ଦ୍ରଜୀତ' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକକୁ ତନ୍ନତନ୍ନ କରି ବିଶ୍ଳେଷଣ କଲେ ମଧ୍ୟ ତହିଁରେ ଆବସର୍ଡ୍‌ଟୀର ପୂର୍ଣ୍ଣ ଲକ୍ଷଣ ଖୋଜିଲେ ମିଳିବ ନାହିଁ । ଏ ସବୁ ନାଟକରେ ଜୀବନର ଅସଂଗତି ନିଶ୍ଚୟ ଅଛି, ତେବେ ସେ ସବୁ ରହିଛି ପୂର୍ଣ୍ଣ ଏ ଦେଶୀୟ ରୀତିରେ । କେବଳ ମାତ୍ର ସେଟ୍ ବଦଳାଇ ଦେଲେ, ନାଟକକୁ ନୃତ୍ୟ ସଙ୍ଗୀତ ବିହୀନ କରି ଦେଲେ କିମ୍ବା ସଂଳାପକୁ କିଛି ଅସଂଗତ କରିଦେଲେ ନାଟକଟି ଆବସର୍ଡ୍ ହୋଇଯାଏ ନାହିଁ । ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକର ଅନ୍ତଃ ସ୍ୱରରେ ଜୀବନବୋଧ ପ୍ରତି ଯେଉଁ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନାସ୍ଥା ପ୍ରକଟିତ ତାହା ଏ ଦେଶୀୟ ଖଣ୍ଡିଏ ନାଟକରେ ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଇ ନାହୁଁ । କେହି କେହି ବିଶ୍ୱାସ କରନ୍ତି; ଜୀବନର ନୈରାଶ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନ୍ଧକାର ଦିଗଟିକୁ ଦେଖାଇ ପାରିଲେ; ତାହା ଆବସର୍ଡ୍ ହୋଇଯିବ ଏବଂ ଏହା ପୁଣି ଦୁଃଖାନ୍ତ ହୋଇଥିବ ।

ଅକରୁଣ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଗୋଟିଏ କଥା ଏକାନ୍ତ ସତ୍ୟ ଯେ, ଏକଦା ନିଜ ନାଟକକୁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାମକ ରୂପେ ପରିଚିତ କରାଇବା ଥିଲା ଗୋଟିଏ ଫେସନ୍ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକରେ ଯଥାର୍ଥବାଦ ନାମରେ ଜୀବନର ଯେଉଁ ବୀଭତ୍ସ ରୂପ ବର୍ଣ୍ଣନା କରାଯାଇଛି, ଏଠାରେ ଯେ, ସେ ଦିଗରେ ଉଦ୍ୟମ ନ ହୋଇଛି ତାହା ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ତଥାପି କେବଳ ଗୋଟିଏ ଉପାଦାନର ଅଭାବରେ ଏ ଦେଶର କୌଣସି ନାଟ୍ୟ କୃତି ଆବସର୍ଡ଼ ହୋଇପାରିନାହିଁ । ତାହା ହେଉଛି, ଏ ଦେଶୀୟ ପରିବେଶର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ । ତେବେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଭାରତର ପରିସ୍ଥିତି ବେଶ୍ ବଦଳିଯାଇଥିବାରୁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ରଚନା ପାଇଁ ଅନୁକୂଳ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଆଜି ଏଠାକାର ମନୁଷ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଦ୍ୱୈତ ସତ୍ତାର ଦୋଳାୟମାନ ଅବସ୍ଥାରେ ପହଞ୍ଚି ଗଲେଣି । ସେମାନଙ୍କର କହିବା ଏବଂ କରିବା ଭିତରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଦୂରତ୍ୱ ଦେଖା ଦେଲାଣି । ଅତିଭୌତିକତା ଏବଂ ଜୀବନର କୃତ୍ରିମତା ତାକୁ ଆଜି ଅତ୍ୟନ୍ତ ତ୍ରସ୍ତ କରୁଛି । ଆଜିର ଏହି ସ୍ଥିତିକୁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟ ଶିଳ୍ପ ଦ୍ୱାରା ବେଶ୍ ଦୃଢ଼ଭାବରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରାଯାଇପାରିବ । ବାହାରୁ ଅସଂଗତ ଦେଖାଯାଉଥିବା ସ୍ଥିତି ଭିତରର ଶୂନ୍ୟତାକୁ ଅତି ଗଭୀର ଭାବରେ ପ୍ରକଟ କରିଥାଏ । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାର ସାଧାରଣତଃ ପରମ୍ପରାକୁ ନିରର୍ଥକ ବୋଲି କହି ତାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି ସତ୍ୟ, ତେବେ ପରମ୍ପରାକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ଉପେକ୍ଷା କରିବା, ସେମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ନୁହେଁ । ଜୀବନକୁ ସାର୍ଥକ ରୂପ ଦେବା ନିମନ୍ତେ ସେମାନଙ୍କର ବ୍ୟାକୁଳତା ଥାଏ । ଏହି କାରଣରୁ ସେମାନେ ଜୀବନକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ଛୁଇଁବାକୁ ଚାହାନ୍ତି ।

ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ ନିମନ୍ତେ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ସୁବିଧା ରହିଛି । ପ୍ରଥମ କଥା ହେଉଛି, ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହାର ମଞ୍ଚ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଅତ୍ୟନ୍ତ ସରଳ ହୋଇଥାଏ । ଆଜିର ବ୍ୟୟବହୁଳ ମଞ୍ଚ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଯେତେବେଳେ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ ପାଇଁ ଏକ ବିରାଟ ବାଧାରୂପେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ହୋଇଛି, ସେତେବେଳେ ଅଳ୍ପବ୍ୟୟରେ ଗୋଟିଏ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ମଞ୍ଚ କଳ୍ପନା ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ ନିମନ୍ତେ ଅନୁକୂଳ ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଏହା କିଛି କମ୍ ଲାଭ ନୁହେଁ । ଏହାର ସଂଳାପ ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନର ବ୍ୟବହାର୍ଯ୍ୟ ଭାଷା ହୋଇଥିବାରୁ ସହଜରେ ଲୋକଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚିପାରେ । ତେବେ ଏହାର କଥାବସ୍ତୁ ଯଦି ଏହା ସହିତ ସମତା ରଖି ସୃଷ୍ଟ

ହୋଇଥାଏ, ତାହା ସହଜରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆଲୋଡ଼ିତ କରିପାରେ । ମାତ୍ର ଏହା ମୁଖ୍ୟତଃ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନଙ୍କୁ ଆଖିଆଗରେ ରଖି ରଚିତ ହୋଇଥିବାରୁ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ଏହାର ବୃତ୍ତ-ପରିକଳ୍ପନାର ବାହାରେ ରହି ଯାଆନ୍ତି; ତେଣୁ ଏ ନାଟକ ଜନତାର ଦରବାରରେ ମାନ୍ୟତା ଲାଭ କରି ପାରେ ନାହିଁ । ଟିକିଏ ତଳକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଏହା ଯଦି କୌଣସିମତେ ସର୍ବସାଧାରଣଙ୍କୁ ନିଜ ସହିତ ସାମିଲ କରି ନେଇ ପାରିଥାନ୍ତା ତାହାହେଲେ ତାହାଦ୍ୱାରା କ୍ରମଶଃ ଦର୍ଶକ ମାନସିକତାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ମଧ୍ୟ ଘଟି ଥାଆନ୍ତା ଏବଂ ଦର୍ଶକମାନେ ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇଥାଆନ୍ତେ । ମାତ୍ର ତାହା ହୋଇ ନାହିଁ । ପରିଣାମରେ ତେଣୁ ଏହି ନାଟ୍ୟ ବିଧାର ଅକାଳ ମୃତ୍ୟୁ ଘଟିଛି ।

ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରୁ ଆଜି ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ତିରୋହିତ ହୋଇଛି । ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଙ୍କର ଉଦାସୀନତା ହିଁ ହେଉଛି ଏହାର ମୂଳକାରଣ । ଏମିତିରେ ନୂତନ ଧାରାକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେବା ପାଇଁ ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ କିଛି ସମୟ ଲାଗିଥାଏ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେଇ ସମୟ ଟିକିକର ସଦ୍ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇ ପାରିନାହିଁ । ତେଣୁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ଉଲ୍କାର ଗତିରେ ଆସି ସେଇଭଳି ବିଦାୟ ନେଇ ଚାଲି ଯାଇଛି । ଆଜି ଏହାର ପୁନଃରୁଦ୍ଧାରର କୌଣସି ସମ୍ଭାବନା ଦେଖାଯାଉ ନାହିଁ ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ଯେଉଁ ପରୀକ୍ଷା ଧର୍ମୀ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଏହି ସମୟରେ ରଚିତ ହୋଇଛି, ଖୁବ୍ ବେଶୀରେ ସେ ଗୁଡ଼ିକୁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟର ବ୍ୟର୍ଥ ଅନୁସରଣ କୁହାଯାଇ ପାରେ ଏବଂ କେବଳ ମାତ୍ର ଆକାଡେମିକ୍ ସ୍ୱୀକୃତିର ଜୋର୍‌ରେ ଏହା ଦୀର୍ଘକାଳ ବଞ୍ଚି ରହିପାରିନାହିଁ । ଏଭଳି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଓଡ଼ିଆ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର ଅନୁସନ୍ଧାନ ନିତ୍ୟାନ୍ତ ଏକ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ବ୍ୟାପାର ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି ହୋଇ ନପାରେ ।



ଓଡ଼ିଆ ଆବ୍‌ସର୍ଡ଼ ନାଟକ ବନାମ ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ନାଟକ

ଚଳିତ ଶତାବ୍ଦୀର ସତୁରୀ ଦଶକ ବେଳକୁ ଓଡ଼ିଶାରେ 'ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ' ବୋଲି ଗୋଟିଏ ଶବ୍ଦ ଶୁଣାଗଲା । କେଜାଣି କାହିଁକି ଓଡ଼ିଶାରେ ତା'ପାଇଁ 'ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ' ପ୍ରତିଶବ୍ଦଟି ବହୁଳ ଭାବରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇ ତାକୁ ଅଭିଜାତ ନାଟକର ସର୍ବାଧୁନିକ ଧାରା ରୂପରେ ଚିହ୍ନିତ କରି ଦିଆଗଲା । ଏତିକିବେଳେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କର 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' ନାଟକଟି କେନ୍ଦ୍ର ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡ଼େମୀ ଦ୍ୱାରା ପୁରସ୍କୃତ ହେବାରୁ ତାହା ଯେ ଏକ ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ ନାଟକ, ଏକଥା ମଧ୍ୟ ବହୁ ଆଲୋଚନା ଦ୍ୱାରା ପ୍ରମାଣିତ କରି ଦିଆଗଲା । ପୁନର୍ବାର ଏହାପରେ ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ ନାଟକ ନାଟକତ୍ୱର ସପକ୍ଷ ଓ ବିପକ୍ଷରେ ବହୁ କଥା କୁହାଗଲା । ସ୍ୱୟଂ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନ ମଧ୍ୟ ଅରଣ୍ୟ ଫସଲକୁ ଏକ ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ ନାଟକ ବୋଲି ପ୍ରମାଣିତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଆଲୋଚନାରେ ସାମିଲ ହୋଇଗଲେ । କିଛି ପୂର୍ବରୁ ନାଟ୍ୟକାର ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟକ 'ଶବବାହକମାନେ' ପ୍ରକାଶିତ ଓ ଅଭିନୀତ ହୋଇ ଏକ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ଓ ପାଠକମାନେ ବୁଝିଗଲେ, ଏହାହିଁ ହେଉଛି ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ ନାଟକ ଏବଂ ବିଶ୍ୱନାଟକ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଏହାକୁ ନାଟକର ସର୍ବାଧୁନିକ ଧାରାରୂପେ ସ୍ୱୀକୃତି ଦିଆଯିବା ଆବଶ୍ୟକ । 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ'ର ସ୍ୱୀକୃତି ପରେ ଆମର ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏ ଦିଗରେ ଗଭୀର ଭାବରେ ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲେ ଏବଂ ପରିଣାମରେ ଅତି ଅଳ୍ପ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଏ ପ୍ରକାର ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ ନାଟକର ଏକ ପରମ୍ପରା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଗଲା । ଇତିପୂର୍ବରୁ ଷାଠିଏ ଦଶକ ବେଳକୁ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକ ପ୍ରାୟ ବିଲୟ ଦଶା ପ୍ରାପ୍ତ ହୋଇସାରିଥିଲା । ବ୍ୟବସାୟୀ ମଞ୍ଚଗୁଡ଼ିକ ମୁମୂର୍ଷୁ ଅବସ୍ଥାରେ ଶେଷ ନିଃଶ୍ୱାସ ନେବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲେ । ଏହି ସବୁ 'ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ ନାଟକ'ମାନ

ବ୍ୟବସାୟୀ ମଞ୍ଚର ମୃତ୍ୟୁର ଶେଷ ଘଣ୍ଟା ବଜାଇ ଦେବାରେ ସାମାନ୍ୟ ସାହାଯ୍ୟ କରି ଗ୍ରୁପ୍ ଥିଏଟରମାନଙ୍କୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ବଞ୍ଚି ରହିଲେ । ଏ ଭିତରେ ବୈଷ୍ଣବ ପାଣିଙ୍କୁ ବିସ୍ମୃତି ଗର୍ଭରୁ ଉଦ୍ଧାରକରି ଆଣି, ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଏକ ନୂତନ ଉଦ୍ୟମ ଆରମ୍ଭ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା । ଚିର୍‌ନୂତନତା ପକ୍ଷପାତୀ ଦର୍ଶକ ମଣ୍ଡଳୀ ଏହାର ସାଙ୍ଗୀତିକ ବିଭବ ଓ ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ପ୍ରଯୋଜନା ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ହେଲେ ଏବଂ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ଉଦ୍‌ଭଟ ନାଟକ ସବୁ ମୁଖ୍ୟତଃ ଏକାଡ଼େମିକ୍ ସ୍ୱୀକୃତି ବଳରେ ତିଷ୍ଠି ରହିଲେ । ବସ୍ତୁତଃ ଏହାହିଁ ହେଉଚି, ସତୁରୀ ଦଶକର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ମୋଟାମୋଟି ଇତିହାସ ।

ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁଛି, ଫ୍ରାନ୍‌ସରେ ଚଳିତ ଶତାବ୍ଦୀର ଚତୁର୍ଥ ଦଶକ ବେଳକୁ ଯେଉଁ ସବୁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ରଚିତ ଓ ଅଭିନୀତ ହୋଇ ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱରେ ଚମକ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା, ଓଡ଼ିଶାରେ ରଚିତ ହୋଇଥିବା ତଥାକଥିତ ଉଦ୍‌ଭଟ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ତାହାର ସମକକ୍ଷ କିମ୍ବା ନୁହେଁ । ପ୍ରସ୍ତୁତ ପ୍ରବନ୍ଧରେ ସେହି ସମ୍ପର୍କରେ କିଛି ଆଲୋଚନା କରାଯିବ ।

ଏ ଯେଉଁ ଆବସର୍ଡ଼ କଥାଟି କୁହାଯାଉଛି, ତାହା ମୂଳତଃ ହେଉଛି ସେ ଦେଶର ଦର୍ଶନ, ଏକ ଅନୁଭବ–ଜୀବନ ପ୍ରତି ଏକ ଗଭୀର ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି–ଯାହାର ଉଦ୍‌ଭବ ହୋଇଛି, ସେଠାକାର ପରିବେଶ ମଧ୍ୟରୁ । ଏହା ଏକ ପ୍ରମାଣିତ ସତ୍ୟ ଯେ, ଜୀବନ ଦର୍ଶନର ନିର୍ମାଣରେ ପାଣିପବନ, ଆବହାୱାର ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ରହିଛି । ଏହାହିଁ ସେ ଦେଶର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣକୁ ହେତୁବାଦୀ ଓ ଭୋଗବାଦୀ ରୂପ ଦେଇଥିବା ବେଳେ ଏ ଦେଶର ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାକୁ ତଥାପି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କରି ରଖିଛି । ଅବଶ୍ୟ ସାମ୍ପ୍ରତିକ କାଳରେ ଦେଶ ଦେଶ ମଧ୍ୟରେ ପରିବେଶର ଏହି ଦୂରତ୍ୱ ଅନେକଟା ଲୋପ ପାଇଥିଲେ ହେଁ, ଚିନ୍ତାର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ତଥାପି ରହିଯାଇଛି । ସେହି କାରଣରୁ ହିଁ ସ୍ଥିତିବାଦୀ ଦର୍ଶନର ଏହି ସର୍ବାଧୁନିକ ରୂପଟିକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ନିଜର କରିନେବାରେ ଅସୁବିଧା ଦେଖା ଦେଇଛି ।

'ଆବସର୍ଡ଼' ପାଇଁ 'ଉଦ୍‌ଭଟ' ପ୍ରତିଶବ୍ଦର ବ୍ୟବହାରର ଯୌକ୍ତିକତା ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରଥମେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଉ । ବହୁ କାଳରୁ ଏ ଦେଶରେ 'ଅସଙ୍ଗତ', 'ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହୀନ', ଯୁକ୍ତିବର୍ଜିତ ଏବଂ 'ବାଜେ' ପ୍ରଭୃତିକୁ ବୁଝାଇବା ପାଇଁ 'ଉଦ୍‌ଭଟ' ଶବ୍ଦଟିର

ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇ ଆସୁଛି । ଲୋକ ବ୍ୟବହାରରେ ଏହା ଏକ ଅତି ଜଣାଶୁଣା ଶବ୍ଦ । ତେଣୁ ଆବସର୍ଡ଼ ପାଇଁ ଏହି ପ୍ରତିଶବ୍ଦଟିର ବ୍ୟବହାର ଏକ ପ୍ରମାଣସିଦ୍ଧ ବ୍ୟାପାର ହୋଇ ପଡ଼ିଛି । ତେବେ ଅସୁବିଧା ଦେଖା ଦେଉଛି, ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ ଶବ୍ଦର ଆଭିଧାନିକ ଅର୍ଥ ଏହାର ପ୍ରଚଳିତ ଅର୍ଥର ଠିକ୍ ବିପରୀତ ହୋଇଥିବାରୁ । ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ ହେଉଛି ଏକ ସଂସ୍କୃତ ଶବ୍ଦ ଏବଂ ସେଠାରେ ଏହାର ଅର୍ଥ ରମଣୀୟ, ସୁନ୍ଦର, ଉତ୍କୃଷ୍ଟ, ଅନବଦ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି । ସଂସ୍କୃତରେ 'ଉଦ୍‌ଭଟ୍ଟ ସାଗର' ବୋଲି ଖଣ୍ଡିଏ ଚମତ୍କାର କାବ୍ୟ ରହିଛି, ଯେଉଁଠି ଶବ୍ଦଟି ରମଣୀୟ ଅର୍ଥରେ ହିଁ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଛି । ପୁଣି ଶ୍ରୀହର୍ଷ ତାଙ୍କର ବହୁ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ନୈଷଧୀୟ କାବ୍ୟରେ 'ପଦେ ପଦେ ସନ୍ତିଭଟ୍ଟା ରଣୋଦ୍‌ଭଟ୍ଟା' ପ୍ରଭୃତି ବର୍ଣ୍ଣନା କରି ଶବ୍ଦଟିକୁ ସେଇ ଅର୍ଥରେ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହିଭଳି ଆହୁରି ଅନେକ ବ୍ୟବହାର ମଧ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ । ଏଭଳି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରମ୍ପରା ପାଇଁ ଯେତେବେଳେ ଶବ୍ଦଚୟନ କରାଯାଉଛି ସେତେବେଳେ ଲୋକ ବ୍ୟବହାରରେ ଯେତେ ପ୍ରଚଳିତ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହି ଶବ୍ଦଟିକୁ ଚଳାଇ ଦେବା ପୂର୍ବରୁ ଆହୁରି ଅଧିକ ଚିନ୍ତାର ଆବଶ୍ୟକ ଥିଲା ବୋଲି ଆମର ମତ । ପୁଣି ଆମର ପଡ଼ୋଶୀ ପ୍ରଦେଶମାନଙ୍କରେ ଆବସର୍ଡ଼ ପାଇଁ ସାଧାରଣ ଭାବରେ କୌଣସି ପ୍ରତିଶବ୍ଦର ସାହାଯ୍ୟ ନିଆ ନ ଯାଇ ତାକୁ ସେଇଭଳି ଭାବରେ ରଖି ଦିଆଯାଇଥିବାବେଳେ, ଓଡ଼ିଆରେ ଏହିଭଳି ଗୋଟିଏ ବିବାଦାସ୍ପଦ ଶବ୍ଦର ବ୍ୟବହାର କେତେଦୂର ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ, ତାହା ଭାବି ଦେଖିବାକୁ ପଡ଼ିବ । କେବଳ ଗଡ୍‌ଡ଼ାଳିକା ପ୍ରବାହରେ ଭାସିଯାଇ ଦାୟିତ୍ୱ ଶେଷ କରିଦେଲେ ଚଳିବ ନାହିଁ ।

ଏ ଯେଉଁ ଆବସର୍ଡ଼ ଚିନ୍ତା ଧାରା ସେ ଦେଶରେ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା, ତା'ର ମୂଳ ସମ୍ପର୍କରେ ଅନୁସନ୍ଧାନ କରାଗଲେ, ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ ଯେ, ଏହା ସେ ଦେଶରେ ପ୍ରଥମେ ଏକ 'ଫେସନ୍' ରୂପେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିଲା । ତେବେ ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇ ପାରେ ଯେ, କଳାକ୍ଷେତ୍ରରେ ହେଉ ଅବା ସମାଜ ଜୀବନରେ ହେଉ, ରୁଚି ପରିବର୍ତ୍ତନର ଆଦ୍ୟ ସଙ୍କେତ ଏଇ 'ଫେସନ୍' ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରଥମେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରି ଶେଷରେ ଜୀବନର ଏକ ଧାରାରେ ପରିଣତ ହୁଏ । ଆଜିର ଫେସନ୍ ଆସନ୍ତା କାଲିର ଟ୍ରାଡ଼ିସନ୍ ହୋଇଯାଏ । ତେବେ ସମାଜ ଜୀବନ ପାଇଁ ଏଥିରେ କୌଣସି ନା କୌଣସି ବାର୍ତ୍ତା

ରହିଥିବା ଅବଶ୍ୟ ଉଚିତ । ପ୍ରଶ୍ନ ହେଉଛି ଜୀବନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏଇ 'ଆବସର୍ଡ଼' ଚିନ୍ତାଧାରାର ଭୂମିକା କ'ଣ ? ଉତ୍ତରରେ କେବଳ ଏତିକି କୁହାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ଏହା ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛି ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର କାଳର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହୀନତା ମଧ୍ୟରୁ । ଦୁଇ ଦୁଇଟା ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ଭୟାବହତା ପରମାଣୁ ଅସ୍ତ୍ରର ପ୍ରଳୟଙ୍କରୀ ପ୍ରୟୋଗ କାର୍ଲମାର୍କସ, ଫ୍ରଏଡ଼ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କର ନୂତନ ଦର୍ଶନ–ଜୀବନର ପାରମ୍ପରିକ ରୂପକୁ ଦ୍ରୁତ ଗତିରେ ବଦଳାଇ ଦେଲା । ନୂତନତା ନାମରେ ତେଣୁ ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାରିତା ସମାଜଶୃଙ୍ଖଳାକୁ ନାନା ଦିଗରୁ ଦୁର୍ବଳ କରିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରିଦେଲା । ବିଶ୍ୱାସ, ସଦ୍ଭାବନା, ସହଯୋଗିତା, ସହିଷ୍ଣୁତା ବଦଳରେ ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନରେ ଆତ୍ମକୈନ୍ଦ୍ରିକତା କ୍ରମଶଃ ମୁଖ୍ୟସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିନେଲା । ତହିଁରୁ ଆସିଲା ସନ୍ଦେହ, ଛଳନା, ଅଧିକାରବୋଧ, ଅବିଶ୍ୱାସ ଓ ସ୍ୱାର୍ଥ ସର୍ବସ୍ୱତା । କାମନାର ଯେଉଁ ଆଗ୍ରାସୀ ରୂପ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଭଦ୍ରତାର ମୁଖା ତଳେ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୋଇ ରହିଥିଲା, ସୁଯୋଗ ପାଇ ତାହାର ଲେଲିହାନଶିଖା ବାହାରକୁ ବାହାରି ଆସିଲା । ପରିଣାମରେ ସୃଷ୍ଟି ଶୃଙ୍ଖଳାରେ ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଦେଖାଦେଲା । ଜୀବନ ହେଉଛି ମୁଖ୍ୟତଃ ଏକ ସହଯୋଗିତା । ଅନ୍ତତଃ ସୃଷ୍ଟିର ଆବହମାନ କାଳରୁ ଏହାକୁ ସେଇଭଳି ରୂପ ଦିଆଯାଇଛି । ରାସ୍ତାରେ ଦୁଇ ଯାନ ମଧ୍ୟରେ ବୁଝାମଣା ନ ରହିଲେ ଯେମିତି ଦୁର୍ଘଟଣା ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ, ସେମିତି ଜୀବନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସହଯୋଗିତାର ଅଭାବ ତାକୁ ଧ୍ୱଂସମୁଖୀ କରିଦିଏ । ଭୋଗବାଦୀ ସଂସ୍କୃତିରେ ଉବୁଟୁବୁ ହେଉଥିବା ସେ ଦେଶର ମଣିଷ ଏହିଭଳି ଏକ ପରିସ୍ଥିତିର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇ ତେଣୁ ଜୀବନ ପ୍ରତି ଆସ୍ଥାହୀନ ହୋଇ ପଡ଼ିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ୧୯୪୨ ମସିହା ବେଳକୁ ସେ ଦେଶର ଚିନ୍ତାନାୟକ ଆଲବର୍ଟ କାମ୍ୟୁ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠାଇଲେ, ଯେହେତୁ ପ୍ରଚଳିତ ଅର୍ଥରେ ଜୀବନ ତା'ର ସମସ୍ତ ମର୍ଯ୍ୟାଦା ହରାଇଛି, ତେଣୁ ଏବେ ମଣିଷପାଇଁ ଆତ୍ମହତ୍ୟା ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ମାର୍ଗ ନାହିଁ । ସେଇଥିରେ ହିଁ ତାହାର ଚିର ପ୍ରଶାନ୍ତି । ଛଳନା ପୂର୍ଣ୍ଣ, ସୃଷ୍ଟିରେ ଜୀବନ ଏବଂ ପରମ୍ପରାର କୌଣସି ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଥାଇ ନ ପାରେ । ମଣିଷ ଏଠାକୁ ଆସେ ଅପରିଚିତ ଏକ ଆଗନ୍ତୁକ ଭଳି । ଯେତେଶୀଘ୍ର ସେ ଏଠୁ ବିଦାୟ ନେଇଯାଏ, ସେତେ ଭଲ । ଏହିଭଳି ସର୍ବନାଶ ଚିନ୍ତା ମଧ୍ୟରୁ 'ଆବସର୍ଡ଼' ଜୀବନ ଦର୍ଶନର ସୃଷ୍ଟି । ଏହାର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ କୁହାଗଲା Absurd is that which is devoid of

purpose. Out of from his religious, metaphysical and transcendental roots, man is lost, all his actions become senseless, absurd useless–ପଞ୍ଚମ ଦଶକ ବେଳକୁ ସେ ଦେଶରେ ବେକେଟ୍, ବ୍ରେଖଟ, ଆୟାନେସ୍କୋ ଜାଁ ଜୀନେଟ୍ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହିଭଳି ଏକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ପରମ୍ପରା ପ୍ରତିଷ୍ଠାକଲେ, ଯାହା ଅଚିରେ ଥିଏଟର୍ ଅଫ୍ ଦି ଆବସର୍ଡ଼ର ସଂଜ୍ଞା ଲାଭ କଲା । ଜୀବନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହୀନତା ସେ ଦେଶର ସାହିତ୍ୟିକ ମାନଙ୍କ ପ୍ରାଣରେ ଯେଉଁ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା, ସେମାନଙ୍କର ସୃଷ୍ଟିରେ ତାହାର ଫଳଶ୍ରୁତି ମାତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ଏହାହିଁ ହେଉଛି ସେ ଦେଶରେ ଆବସର୍ଡ଼ ପରମ୍ପରାର ମୋଟାମୋଟି ଇତିହାସ । ତେବେ ସେଠାରେ ଖୁବ୍ ବେଶିଦିନ ପାଇଁ ଦର୍ଶନର ଏଇ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦୀ ରୂପ ପ୍ରତି ଶ୍ରଦ୍ଧା ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁ ନାହିଁ । ଷଷ୍ଠ ଦଶକ ବେଳକୁ ପୁନର୍ବାର ସେଠାରେ ପରମ୍ପରା ମଧ୍ୟକୁ ଫେରିଯିବା ନିମନ୍ତେ ତୀବ୍ର ଆକୁଳତା ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି ।

ଓଡ଼ିଶାରେ କିନ୍ତୁ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ଧାରାର ପ୍ରଚଳନ ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି କିଞ୍ଚିତ୍ ବିଳମ୍ବରେ ଅର୍ଥାତ୍ ସତୁରୀ ଦଶକରେ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ । ତେବେ ଗୋଟିଏ କଥା ମୂଳରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବରେ କହି ରଖିବା ଉଚିତ୍ ମନେ କରୁଛୁ । ତାହା ହେଉଛି ଏହି ଯେ, ସେ ଦେଶରେ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟଧାରା ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁ ପରିବେଶ ଥିଲା ଓଡ଼ିଶାରେ ତାହା ସେତେବେଳେ ନଥିଲା । ବର୍ତ୍ତମାନ ମଧ୍ୟ ନାହିଁ । ତେଣୁ ତାହାରି ଆଦର୍ଶରେ ଓଡ଼ିଶାରେ ଯେଉଁ ନାଟକମାନ ରୂପ ପାଇଲା ସେଥିରେ ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ସ୍ଥାନୀୟ ପ୍ରୟୋଜନଟି ହିଁ ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି । ତାହାହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ ମଧ୍ୟ । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ପ୍ରଭାବରେ ଏଠାରେ ଯେଉଁ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ରଚିତ ହେଲା, ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି ଇବ୍‌ସେନୀୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ଏକ ପ୍ରସାରିତ ରୂପ ମାତ୍ର । ସେ ଦେଶଭଳି ନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର କାଳରେ ଏ ଦେଶରେ ଯେଉଁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆସିଥିଲା, ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଯେଉଁ ବିପୁଳ ନବାୟନ ସମାଜ ସଭାକୁ ଭାଙ୍ଗି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୂଆରୂପ ଦେଇଥିଲା, ଦ୍ରୁତ ଶିଳ୍ପାୟନଜନିତ ମହାନଗର ବୋଧର ଯେଉଁ ଅଭିନବ ରୂପ ଏଠାରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିଲା, ତାହା ମୂଳତଃ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଂସର୍ଗରେ ହିଁ ଘଟିଥିଲା ।

ଆମର ଖୋଲା ଝରକା ଦେଇ ପଶ୍ଚିମ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ସୁରଭି ବେଶ୍ ଭଲ ଭାବରେ ହିଁ ଏହି ସମୟରେ ପ୍ରବେଶ କରିଥିଲା । ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା ଯେ, ଏହି ସବୁ ସୃଷ୍ଟି ଅନେକଟା ନଗରମୁଖୀ । ନାଗରିକ ଜଟିଳତାରୁ ହିଁ ଏ ଦେଶର ସ୍ରଷ୍ଟା ଖୋଜି ନେଇଛନ୍ତି ସେମାନଙ୍କର ଈପ୍‌ସିତ ଉପାଦାନ । ଉକ୍ତ ଅନୁଷଙ୍ଗରୁ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ଭାବେ ଆସିଛି କ୍ଷୟ ଓ ଅବକ୍ଷୟର କଥା । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ସେ ଦେଶରେ ଗ୍ରାମ ଓ ନଗର ସଂସ୍କୃତି ମଧ୍ୟରେ ବିଶେଷ କୌଣସି ପାର୍ଥକ୍ୟ ନାହିଁ । ମାତ୍ର ଏ ଦେଶର ସଂସ୍କୃତି ଏବେ ମଧ୍ୟ ଗ୍ରାମ ଭିତ୍ତିକ । ସେହି ଗ୍ରାମ ପୁଣି ଏଇ ନୂତନ ସୃଷ୍ଟିରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ଉପେକ୍ଷିତ । ଆମ ଲୋକ ସଂଖ୍ୟାର ଶତକଡ଼ା ପଞ୍ଚସ୍ତରୀଭାଗ ଯେତେବେଳେ ଗ୍ରାମରେ ବସବାସ କରୁଛନ୍ତି ମାତ୍ର ପଚିଶଭାଗଙ୍କ ପାଇଁ ଯେଉଁ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା, ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ତାହାକୁ ଗଣସାହତ୍ୟ ନିଶ୍ଚୟ କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ପ୍ରଶ୍ନ ହେଉଛି, ଏ ଯେଉଁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆମ ସାହିତ୍ୟରେ ହେଲା, ସେଗୁଡ଼ିକ ସ୍ୱାଭାବିକ ରୀତିରେ ପ୍ରୟୋଜନବୋଧରେ ଆସିଲା କିମ୍ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଭାବରେ ଦ୍ରୁତ ଲୟରେ ଏଗୁଡ଼ିକୁ ଆମ ଉପରେ ଲଦି ଦିଆଗଲା ? ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ ପ୍ରକୃତି ରାଜ୍ୟରେ ଦ୍ରୁତ ଗତିର ବିଶେଷ କୌଣସି ମୂଲ୍ୟ ନ ଥାଏ । ସେଠାରେ ଗୋଟିଏ ଅପରର ସ୍ୱାଭାବିକ ପରିଣତି ତୁଲ୍ୟ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରେ । ପୁରୁଣା ପତ୍ର ଝଡ଼ିଗଲେ କଅଁଳି ଉଠେ ନୂଆପତ୍ର । ଏହାକୁ କୁହାଯାଏ କ୍ରମିକ, ସ୍ୱାଭାବିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯେତେବେଳେ ଯେଉଁ ପରିଣତି ଆସିଛି ତାହା ସେମିତି ଗୋଟିଏ ଅପରର ସ୍ୱାଭାବିକ କ୍ରମ ରୂପରେ ହିଁ ଆସିଛି । ସେକସ୍‌ପିୟର ନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀ ମଧ୍ୟରୁ ଇବ୍‌ସେନ୍‌ଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ରୀତିର ଅନୁସରଣ ଏବଂ ତାହାରି ଭିତରୁ ପୁଣି ପରୀକ୍ଷା–ଧର୍ମୀ ନାଟକର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ : ଏସବୁ ହୋଇଛି ସ୍ୱାଭାବିକ ରୂପେ ପରିସ୍ଥିତିର ଦାବୀ ନିମନ୍ତେ । ବାବାଜୀ ନାଟକଠାରୁ ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଶତାଧିକ ବର୍ଷର ଇତିହାସ ଏହାହିଁ ପ୍ରମାଣିତ କରୁଛି । 'ଆଗାମୀ' ନାଟକରେ ପ୍ରଥମେ ମନୋରଞ୍ଜନ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୂଚନା ଦେଇଥିଲେ । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ 'ଅଶାନ୍ତ' 'ଅର୍ଦ୍ଧାଙ୍ଗିନୀ' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନର ପଦଚିହ୍ନ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ଏହା ପୁଣି ସମସାମୟିକ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ବହୁ

ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା କରିବା ନିମନ୍ତେ ଉତ୍ସାହ ଯୋଗାଇଥିବା ସମ୍ଭବ । ତେଣୁ ବିଜୟ ମିଶ୍ର, ବିଶ୍ୱଜିତ୍ ଦାସ, ଅକ୍ଷୟ ମହାନ୍ତି ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ନିରଙ୍କୁଶ ଭାବରେ ପରୀକ୍ଷା ଚଳାଇ ଯିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇଛନ୍ତି । ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ପୂର୍ବୋକ୍ତ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯେଉଁ ଅଭିନବତା ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି, ସେ ଗୁଡ଼ିକୁ କେବଳ ପରୀକ୍ଷା ବ୍ୟତୀତ ଆମେ ଅନ୍ୟ କିଛି କହି ନପାରୁଁ । ଏହିସବୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସୃଷ୍ଟିର ବହିରଙ୍ଗରେ ପୁଣି ଏ ଧରଣର ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା କରାଯାଇଛି । ବିଷୟ ବସ୍ତୁ, ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଭାବ ବସ୍ତୁକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କଲେ ତହିଁରୁ ଆମେ ପରମ୍ପରାର ସ୍ପଷ୍ଟ ସୁରଭିକୁ ହିଁ ଅନୁଭବ କରିପାରିବା । ଲୋଭ, ମୋହ ହିଂସା, ଦ୍ୱେଷ, ସ୍ୱାର୍ଥପରତା, ସନ୍ଦେହ, ଅବିଶ୍ୱାସକୁ ନେଇ ଜୀବନର ଯେଉଁ ଚିରନ୍ତନ ରୂପ, ଏ ସବୁ ନାଟକରେ ଅମେ ତାହାକୁ ହିଁ ଦେଖିବାକୁ ପାଇବା । ବିଷୟ ବସ୍ତୁ ଏଠାରେ ଶୂନ୍ୟତାର ସୃଷ୍ଟି ନୁହେଁ । ଏହାର ଜୀବନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହୀନ ନୁହେଁ ବା ଚରିତ୍ର ଅସଙ୍ଗତ ନୁହେଁ । ସଂଳାପ ଅବଶ୍ୟ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ତେବେ ଏହା କୁତ୍ରାପି ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ନୁହେଁ । ଚରିତ୍ରରେ ଅସ୍ଥିରତା ଅଛି । ମାତ୍ର ସେ ଅସ୍ଥିରତା ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ଅତ୍ରତ୍ୟ ଯୁଗଯନ୍ତ୍ରଣାର ଏକ ସମାନ୍ତରାଳ ରୂପ ।

ସେ ଦେଶର ଦୁଇଟି ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଘଟଣାର ସୂଚନା ଏଠାରେ ଦିଆଯାଉଛି । ଗୋଟିଏ ହେଉଛି ଉନବିଂଶ ଶତକରେ ଭଗବାନଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ ଘୋଷଣା ଏବଂ ଅପରଟି ହେଉଛି ସାଂପ୍ରତିକ ଛଳନା ପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିବେଶରେ ମଣିଷର ବଞ୍ଚିରହିବାର ନିରର୍ଥକତା । ଏ ଉଭୟ ସେ ଦେଶର ବୌଦ୍ଧିକ ସମାଜରେ ବହୁ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିବାର ଦେଖାଯାଉଛି ଏବଂ ଶେଷରେ ବହୁ ସ୍ୱୀକୃତି ମଧ୍ୟ ପାଇଛି । ଏହାର ଯଥାର୍ଥ ସ୍ୱରୂପକୁ ଆମେ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରି ନପାରିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ ଏକ ଅଳୀକ କଳ୍ପନା ବୋଲି କହି ଉଡ଼ାଇ ଦେଇ ପାରିବା ନାହିଁ । ଅନୁଭବର ନିଭୃତତମ ପ୍ରଦେଶରୁ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି । ମାତ୍ର ଏ ଦେଶରେ ସେଭଳି ଅନୁଭବ ନିମନ୍ତେ ପରିବେଶ ନାହିଁ ? ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଭଗବାନଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁର ଘଣ୍ଟାଧ୍ୱନିଠାରୁ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ କଥା ଆଉ କିଛି ନାହିଁ । ଏଠାରେ ଯେ ତାହା କରାଯାଇନାହିଁ; ଏକଥା ଆମେ କହି ନପାରୁ । ତେବେ ତାହା କୁହାଯାଇଛି କେବଳ ଏକ ଅଭିନବ ଚମକ ସୃଷ୍ଟିକରି ନିଜ ଆଡ଼କୁ

ଅନ୍ୟମାନଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିବାର ଏକ ପ୍ରଚାର ଧର୍ମୀ କାମନାରୁ । କାରଣ ଆମ ଅନୁଭବରୁ ଆମେ ଜାଣୁ ଏ ଦେଶର ଅତି ବଡ଼ ନାସ୍ତିକ ମଧ ଏ କଥାରେ ବିଶ୍ୱାସ କରେ ନାହିଁ । ସେମିତି ଜୀବନର ଦୁର୍ବହତା ଜନିତ ଆତ୍ମହତ୍ୟାର କାମନା । ଭାରତରେ ସାଧାରଣତଃ ଭାଗ୍ୟ, ଭବିତବ୍ୟ ପ୍ରାରବ୍ଧ, ପ୍ରତିଫଳର ସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ଧାରଣା ମଣିଷର ରକ୍ତରେ ମିଶି ରହିଥାଏ । ତହିଁରୁ ଏହାକୁ ମୁକ୍ତ କରିବା ଏକ ସହଜ ସାଧ୍ୟ ବ୍ୟାପାର ନୁହେଁ । ତେଣୁ ଦୁଃଖ ଆଉ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଏକ ଚିରନ୍ତନ ରୂପ ଏ ସବୁ ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିବ, ଯାହାକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ଜୀବନକଥା କେବେ ଚିନ୍ତା କରାଯାଇ ପାରେ ନାହିଁ । ଏସବୁ ନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟ କେବଳ ଦର୍ଶକକୁ ବିନୋଦିତ କରିବା ନୁହେଁ ବରଂ ବିଦ୍ଧ ମଥିତ ଏବଂ ସତର୍କ ଜାଗରୁକ କରିବା ଏବଂ ଆମର ବିଶ୍ୱାସ ଏଗୁଡ଼ିକ ତା'ର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହାସଲ କରିବାରେ ଅନେକଟା ସଫଳ ମଧ ହୋଇଛନ୍ତି ।

ବୌଦ୍ଧିକତାକୁ ନେଇ ଏ ଧରଣର କାରବାର । ଏହାର ଆବେଦନ ତେଣୁ ହୃଦୟବୃତ୍ତି ପାଇଁ ନୁହେଁ, ବରଂ ମସ୍ତିଷ୍କ ପାଇଁ । ତେବେ ପରମ୍ପରାକୁ ଯେ, ଏ ସବୁ ନାଟକରୁ ପୂରାପୂରି ଦୂରେଇ ଦିଆଯାଇଛି, ଏ କଥା କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' ନାଟକର ଚରିତ୍ରାୟନ ସମ୍ପର୍କରେ ଏଠାରେ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇପାରେ । ଭୋଗବାଦୀ ସଂସ୍କୃତିର ସାମ୍ପ୍ରତିକ ରୂପଟିହିଁ ଏଠାରେ ବିଶ୍ଳେଷିତ ହୋଇଛି । ଅଧିକାର ବୋଧର ଅନ୍ଧଗଳିରେ ଏ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ସବୁ ଘୁରି ବୁଲିଛନ୍ତି ସତ୍ୟ । ମାତ୍ର ଯେତେବେଳେ ପରମ୍ପରାକୁ ଭାଙ୍ଗି ଏକ ନୂତନ ଜୀବନର ହାତଧରି ସମାଜର ବାହାରକୁ ପଳାଇ ଯିବାର ସମୟ ଆସିଛି, ସେତେବେଳେ ସେମାନେ ନିଜକୁ ସଙ୍କୁଚିତ କରି ଆଣିଛନ୍ତି । ପରମ୍ପରାର ଲକ୍ଷ୍ମଣଗାର ଡେଇଁ ବାହାରକୁ ଚାଲିଯିବାରେ ଯେଉଁ ବିପଦ ତାହା ସେମାନଙ୍କୁ ମୁହ୍ୟମାନ କରିଛି । ଦେଶର ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ସନାତନ ସଂସ୍କୃତି ମଧରେ ତାହାର ଶିକ୍ଷାଦୀକ୍ଷା, ସର୍ବୋପରି ଜୀବନ ବ୍ୟାପୀ ପାଇଥିବା ସହନଶୀଳତାର ଦୀକ୍ଷା, ତାକୁ ପରମ୍ପରା ପ୍ରତି ଅନୁଗତ ରହିବା ନିମନ୍ତେ ବାଧ୍ୟ କରାଏ । ସେ ଭୁଲିଯାଏ ସୁବ୍ରତର ଆଚରଣକୁ ଦୁଃସ୍ୱପ୍ନର ଏକ ସ୍ମୃତି ଭଳି । ଅନୁଭୂତିକୁ ଜଡ଼ କରିଦିଏ । ପ୍ରସ୍ତୁତ କରେ ନିଜକୁ ଭବିଷ୍ୟତ୍ ପାଇଁ ଯେଉଁଠି ଜୀବନର ରୂପ ନିତାନ୍ତ ମ୍ଳାନ ରଙ୍ଗହୀନ ଏବଂ ବେସୁରା । ତଥାପି ସେ ଜୀବନ କୌଣସି

ସାଗର ପାରିର ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାରୀ ଜୀବନ ନୁହେଁ ବରଂ ତହିଁରୁ ଭାରତୀୟ ମାଟି, ପାଣି, ପବନର ସୁଗନ୍ଧ ବାରମ୍ବାର ନାକରେ ଆସି ବାଜେ । ଯଦିଓ ବେବିର ପ୍ରେମିକ ତାକୁ ଉତ୍ତେଜିତ କରିବାକୁ ଯାଇ କହେ ଯେ ଯାହା ଚାହେଁ, ତାହା କରିବାକୁ ତାହାର ସାହସ ନାହିଁ । ସମସ୍ତେ ଭୀରୁ, ହିପୋକ୍ରାଟସ୍ । ଏହି ସୋଚ୍ଚାର ଘୋଷଣାଟି ହିଁ ହେଉଛି : ଏ କାଳର ମଣିଷର ଏକମାତ୍ର କରୁଣ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି । ଯୁଗୀୟ ସ୍ୱାଧୀନତା ତାକୁ ସେତିକି ମାତ୍ର ସୁଯୋଗ ଦେଇଛି । ମାତ୍ର ତାହାର ପାଦତଳର ଯେଉଁ ମାଟି ତାହା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ଏ ଦେଶର ।

ଅଗଷ୍ଟ ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗ, ଯେ ସେ ଦେଶର ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ଏକ ମୁଖ୍ୟ ପ୍ରବକ୍ତା ସେ ଏହା ଲକ୍ଷ୍ୟ ଓ ପରିସର ସମ୍ପର୍କରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇ କହିଛନ୍ତି, "Where we can be horrified by the horrible, where we can laugh at what is laughable, let us have a free theatre where every thing is admitted except the talentless, the hypocritical and the stupid -"ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟରେ ସୂଚିତ ହୋଇଥିବା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ମୁକ୍ତ ମଞ୍ଚର ସନ୍ଧାନ କରିବା, ଅନ୍ତତଃ ଭାରତ ମାଟିରେ ଏହାକୁ ଠାବ କରିବା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଦୁଷ୍କର । ବୌଦ୍ଧିକତାର ଯେଉଁ ସ୍ତରରେ ସେ ଦେଶର ମଣିଷର ସ୍ଥିତି, ଓଡ଼ିଶାର ଶିକ୍ଷିତ ଜନତା ତାହାର ଆଖପାଖରେ ସୁଦ୍ଧା ପହଞ୍ଚିବା ସମ୍ଭବପର ନୁହେଁ । ଯୁଦ୍ଧର ଯେଉଁ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ପ୍ରଭାବ, ସେ ଦେଶର ଜୀବନଦର୍ଶନକୁ ଓଲଟ ପାଲଟ କରି ଦେଇଥିଲା ଏଠାରେ ସେ ଭଳି ଘଟିନାହିଁ, ଘଟିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ ମଧ । ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟ Anything may happen, every thing is possible, and probable, time and space don't exist ଏହା ଶିକ୍ଷିତ ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । କାରଣ ସେ ଦେଶରେ ଚଳିତ ଶତକର ପ୍ରଥମ ପାଦରେ ଯେତେବେଳେ ଏହି ଧରଣର ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରଚାରିତ ହେଉଥିଲା, ସେତେବେଳେ ଶିକ୍ଷିତ ଓଡ଼ିଆମାନେ ହୁଏତ ଚାକିରୀର ସନ୍ଧାନରେ ସାଧନାରତ କିମ୍ବା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପ୍ରଦେଶ ଗଠନ ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମରତ । ଜୀବନ ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ତଥାପି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ନୁହେଁ । ତାହାର ପ୍ରାୟ ଅର୍ଦ୍ଧଶତାବ୍ଦୀ ପରେ ଓଡ଼ିଆମାନେ ଏହା

ଯେତେବେଳେ ବୁଝିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲେ, ସେତେବେଳେ ଏଷ୍ଟାବ୍ଲିସ୍‌ମେଣ୍ଟ ବିରୋଧରେ ଏକ ଦୁର୍ବଳସ୍ୱର ଉଠାଇ ନୂଆ ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ସେମାନଙ୍କର ଉଦ୍‌ଘୋଷଣା ପ୍ରକାଶ ପାଇଲା । ମାତ୍ର ସେ ଘୋଷଣା କେବଳ ଏକାଡ଼େମିକ୍ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିଗଲା । ଏହା ଅବଶ୍ୟ ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ହେବ ଯେ ଏହି ସବୁ ଆଲୋଚନା ଫଳରେ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରତି ଆମର ଯେଉଁ ଚିରନ୍ତନ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ତାହାର ସ୍ୱରୂପ ଅବଶ୍ୟ ଅନେକ ବଦଳିଗଲା । ରୂପ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଏହି ଭଙ୍ଗାଗଢ଼ା ଖେଳରେ ଏ ଦେଶର ସାହିତ୍ୟ ତଥା ବିଶେଷ କରି ଭିଜୁଆଲ୍ ଆର୍ଟ ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କଲା । ତେବେ ସ୍ୱୀକାର କରିବାରେ ଅସୁବିଧା କିଛି ନାହିଁ, ଯେ ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଯାହା ହେଲା ସେ ସବୁ ସମାଜ ଜୀବନର ଅନ୍ତଃସ୍ଥଳକୁ ଆଲୋଡ଼ିତ କଲାଭଳି ବ୍ୟାପାର କିଛି ନୁହେଁ । ବରଂ ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ଏହାର ବହିଃରଙ୍ଗର ବ୍ୟାପାର ମାତ୍ର । ପରମ୍ପରାର ଅଳୀକତା ପ୍ରମାଣର ଏ ଯେଉଁ ଦର୍ଶନ ତାହା ତେଣୁ ଏ ଦେଶରେ କୌଣସି ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତ ବ୍ୟାପାର ନୁହେଁ କିମ୍ବା ଏଠାକାର କୌଣସି ନିଜସ୍ୱ ଅନୁଭୂତିର ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ବିଶ୍ୱ ସାହିତ୍ୟ ସହିତ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟକୁ ସମକକ୍ଷ କରିବାର ଏକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାରୁ ଏଠାରେ ତାହାର ପ୍ରକାଶ ତଥା ପ୍ରସାର । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ଏହା ହିଁ ହୋଇଛି । ଏଥିରେ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ଚିନ୍ତା ତଥା ଦର୍ଶନ ଏକ ଫେସନ ଭଳି ଆତ୍ମ ପ୍ରକାଶ କରିଥିଲା ଏବଂ ଏହା ଏକ ଟ୍ରାଡ଼ିସନ୍‌ରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି ସତ୍ୟ; ମାତ୍ର ଏ ଟ୍ରାଡ଼ିସନ୍ ସହିତ ଆମର ସନାତନ ପରମ୍ପରାର ବିରୋଧ ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ବହିଃରଙ୍ଗର ବ୍ୟାପାର । ଏହାର ଆତ୍ମା କିନ୍ତୁ ଏବେ ମଧ୍ୟ ପୂର୍ବଭଳି ସନାତନ ରହିଛି ।

ମନଗହନର ଅନ୍ଧାର ମୂଳକର କାହାଣୀ, ଯୌନ ସମସ୍ୟା, ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କଗତ ଜଟିଳତା ପ୍ରଭୃତି ଏହି ସବୁ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ଅବଶ୍ୟ ପୂର୍ବରୁ ଶାଳୀନତା, ସଭ୍ୟତା ଓ ସଂସ୍କୃତି ନାମରେ ଯେତେ କଥା କୁହାଯାଇପାରୁ ନଥିଲା, ଏଥିରେ ସେ ସବୁ କହିଦିଆ ଯିବାର ସ୍ୱାଧୀନତା ଗ୍ରହଣ କରି ନିଆଗଲା । ମାତ୍ର ସେ କେବଳ ସେତିକି ମାତ୍ର । ଏ ସବୁକୁ ଦର୍ଶକମାନେ ଗ୍ରହଣ କଲେ କଳାର ଏକ ଅଭିନବ ରୂପ ଭାବରେ । ଯେ କୌଣସି ଉଚ୍ଛ୍ୱାସପୂର୍ଣ୍ଣ ମେଲୋଡ୍ରାମା ଅପେକ୍ଷା ଏହିସବୁ ଗଭୀର ଏବଂ ମନନଧର୍ମୀ ବ୍ୟାପାର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବିତ କଲା ଏବଂ

ଏହାର ଏକମାତ୍ର କାରଣ ହେଉଛି, ଯେ କୌଣସି ଗୋଟାଏ ନୂଆ ସ୍ୱାଦ ଚାଖିବା ପାଇଁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ବ୍ୟାକୁଳତା ।

ଏହିସବୁ କଥା କହିସାରିବା ପରେ ଓଡ଼ିଆ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଉ ବିଶେଷ କହିବା ଆବଶ୍ୟକ ନାହିଁ । ଆଲୋଚକ ଲାଜୋସ୍ ଏଗ୍ରି ଅନେକଦିନ ପୂର୍ବେ ଲେଖିଥିଲେ, "You write something, you really believe in, for heaven's sake do not hurry. Play with your manuscript, enjoy yourself, watch your characters grow. Draw characters who live in society, whose actions are forced by necessity × Don't write for the producers or for the public, write for yourself– ଓଡ଼ିଶାରେ କିଛି ବୌଦ୍ଧିକ ନାଟକ ଲେଖି ଏକାଡେମିକ୍ ସ୍ୱୀକୃତି ଲାଭ କରିବା ଏକ ଫେସନ୍‌ରେ ଅବଶ୍ୟ ପରିଣତ ହୋଇଥିଲା । ନିୟମିତ ଏହି ଧରଣର କିଛି ଲେଖା ପ୍ରକାଶ କରିବା ଦ୍ୱାରା କେହି କେହି ନାଟ୍ୟକାର ରୂପେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ମଧ୍ୟ ହୋଇ ଯାଇଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ଏମାନଙ୍କ ରଚନାର ସ୍ଥାୟିତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ତଥାପି ସନ୍ଦୀହାନ ହୋଇ ରହିବାକୁ ପଡୁଛି । ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର ଯେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆମର ସମାଜ ଜୀବନର ପରିଧି ମଧ୍ୟରୁ ସଂଗୃହୀତ ନ ହୋଇଛନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କର ସମସ୍ୟା ବା ଆଚରଣ ନେଇ ଆମେ ଚିନ୍ତା କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ଏଭଳି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଆମେ ଏହି ସବୁ ସୃଷ୍ଟି ସହିତ ଯଥାରୀତି ଆତ୍ମିକ ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପନ କରିବା କିଭଳି ସମ୍ଭବପର ହୋଇ ପାରିବ ?

ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ତେଣୁ କୁହାଯାଇ ପାରିବ, ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର ପ୍ରଭାବରେ ଏ ଦେଶରେ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ କିଛି ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଅବଶ୍ୟ ହୋଇଛି । ଅବଚେତନର ଅନ୍ତରାଳରେ ରହିଯାଉଥିବା କିମ୍ବା ରଖିବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହେଉଥିବା ବହୁ ଘଟଣାର ଚିତ୍ର ଏବେ ଖୋଲା ଖୋଲି ଭାବରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯିବାର ସ୍ୱାଧୀନତା ମଞ୍ଚ ପାଇଁ ଗ୍ରହଣ କରି ନିଆଯାଇଛି । ଏଥିରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ମଣିଷର ଯୌନସମସ୍ୟାଗତ ଜଟିଳତାର ଗ୍ରନ୍ଥି ମୋଚନ ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ ମାତ୍ର କରାଯାଇଛି । ସମସ୍ୟା ଅବଶ୍ୟ କୌଣସି ନୂତନ ନୁହେଁ । ଏହା ଥିଲା ଗୋପନ ଭାବରେ ସମ୍ପ୍ରତି ତାକୁ ଉଦ୍‌ଘାଟିତ କରାଯାଇଛି ମାତ୍ର ।

ଦ୍ୱିତୀୟ କଥା ହେଉଛି ଆଜିର ମଣିଷ ଏକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱାତ୍ମକ ସମାଜ ମଧ୍ୟରେ ବାସ କରୁଛି । ଏଠାରେ ମନ ଆଉ ବିବେକର ଯେଉଁ ଶାଶ୍ୱତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ–ତାହା ତାକୁ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ଭାବରେ ଅଗ୍ରସର ହେବାକୁ ଦେଇନାହିଁ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ମଣିଷ ମନରେ ସର୍ବଦା ତେଣୁ ଚାଲିଛି ଏକ ଅନ୍ତର୍ବିରୋଧ । ଏହିସବୁ ମଣିଷ ହିଁ ଯଥା ରୀତି ସାମ୍ପ୍ରତିକ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଉଛନ୍ତି । ତେଣୁ ଏମାନଙ୍କୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବାରେ କିଛିଟା ଅସୁବିଧା ହେଉଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାନ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଞ୍ଜନ ପରୀକ୍ଷା ଧର୍ମୀ ନାଟକ ଲେଖିଲାବେଳେ ହୁଏତ ଓଡ଼ିଶା ପାଇଁ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ରଚନା କରିବାର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିଥିବେ । ମାତ୍ର ଏ ଦେଶର ଜୀବନ ଦର୍ଶନରେ ଆବସର୍ଡ଼ ଦର୍ଶନ ତଥାପି ପ୍ରତିଫଳିତ ହେବା ଏକ ନିତାନ୍ତ ଆୟାସ ସାଧ୍ୟ ବ୍ୟାପାର ହୋଇଥିବାରୁ ମନୋରଞ୍ଜନ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ରହିଲେ କେବଳ ମାତ୍ର ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାକୁ ନେଇ । ଅନ୍ୟ ଯେଉଁମାନେ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଏ ଦିଗରେ ଅଧିକ ଅଗ୍ରସର ହେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କଲେ, ସେମାନଙ୍କର ଉଦ୍ୟମ ସଫଳ ହେଲା ନାହିଁ । କେବଳ ଓଡ଼ିଶା ମାଟିରେ କାହିଁକି ଭାରତୀୟ, ସନାତନ ଜୀବନ ଦର୍ଶନର ପଟ୍ଟଭୂମିରେ ଆବସର୍ଡ଼ ଦର୍ଶନର ଗ୍ରହଣ ଏକ ଅସମ୍ଭବ ବ୍ୟାପାର । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ ତ ଦୂରର କଥା, ଏଠାରେ କେବଳ ତାହାରି ପ୍ରଭାବରେ ଯେଉଁସବୁ ପରୀକ୍ଷା ଧର୍ମୀ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ରଚିତ ହେଉଛି ସେ ସବୁକୁ ମଧ୍ୟ ଏଠାକାର ଦର୍ଶକମାନେ ସାର୍ବଜନୀନ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରି ପାରିନାହାନ୍ତି । ଏବେ ମଧ୍ୟ ଏହା କେବଳ ନଗର ଜୀବନରେ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିଛି । ପ୍ରସଙ୍ଗ କ୍ରମେ ଏଠାରେ ସୂଚାଇ ଦେବା ଉଚିତ ହେବ ଯେ, ବେକେଟ୍‌ଙ୍କ ନାଟକ 'ୱେଟିଂଫର୍ ଗୋଦୋ'ର ପ୍ରଥମ ସ୍ୱୀକୃତି ଆସିଥିଲା, ସେ ଦେଶର ଘୃଣ୍ୟ ଅପରାଧରେ ବନ୍ଦୀ ଜୀବନ ଯାପନ କରୁଥିବା ଦଳେ କଏଦୀଙ୍କଠାରୁ । ଏ ଦେଶର ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନେ ମଧ୍ୟ ତାକୁ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଭଲ ଭାବରେ ବୁଝିପାରିନାହାନ୍ତି । ଏହା ହିଁ ହେଉଛି ସେ ଦେଶ ଆଉ ଏ ଦେଶ ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ ଯୁଗରେ ସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରୁ ବଦ୍ଧ ପଲ୍ୱଳତା ଦୂର କରିବା ନିମନ୍ତେ କେତେକ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା କରାଯାଇଥାଏ । ପାଠକ, ଦର୍ଶକ ଏହା ଦ୍ୱାରା ନୂତନତାର ସ୍ୱାଦ ପାଇଥାଆନ୍ତି । ତେଣୁ ଏହା ସବୁ ସମୟରେ ସ୍ୱାଗତ ଯୋଗ୍ୟ । ତେବେ ଏହି

ନୂତନତା ଯେମିତି ଚିନ୍ତାଗ୍ରାହ୍ୟ ହୁଏ, ସେଥିପ୍ରତି ଲକ୍ଷ୍ୟ ରଖିବା ଅବଶ୍ୟ ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ଏଥିପାଇଁ ତାଙ୍କର ଆନ୍ତରିକତା ଥିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ଏହି ଆନ୍ତରିକତା ବା – sincerity cann't be manufactured, can n't be injected into a play when you don't feel it : ଏହାକୁ ଅନ୍ୟଭାବରେ ପ୍ରାଣରେ ବାଜିବା ବା ପ୍ରାଣକୁ ଛୁଇଁବା ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରେ । ପାରମ୍ପରିକ ଲୀଳା, ଯାତ୍ରା, ସୁଆଙ୍ଗର ଗଣ୍ଡି ମଧ୍ୟରୁ ନାଟକକୁ ମୁକ୍ତି ଦେଇ ଜଗନ୍ମୋହନ ପ୍ରଥମେ 'ବାବାଜୀ' ନାଟକ ଲେଖି ଥିଲେ । ତାହା ସେ ଯୁଗ ପାଇଁ ଥିଲା ଅଭିନବ । ସେମିତି ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ 'ଆଗାମୀ' 'ଅଶାନ୍ତ' 'ଅର୍ଦ୍ଧାଙ୍ଗିନୀ' ପ୍ରଭୃତି ଯେଉଁ ସବୁ ନାଟକ ଲେଖା ହେଲା, ସେଥିରେ ମଧ୍ୟ ଏଇ ପ୍ରବୃତ୍ତିଟି ରହିଲା । ତା' ପୁଣି ଯେତେବେଳେ ପୁରୁଣା ହୋଇଗଲା, ସେତେବେଳେ 'ସାଗର ମନ୍ଥନ' ସୃଷ୍ଟି କଲା ଏକ ନୂତନ ଆବେଦନ । ଏସବୁ ଭିତର ଦେଇ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା କରନ୍ତି, ଖୋଜି ଯାଆନ୍ତି ଏକ ନୂତନ ମାଧ୍ୟମର, ଯାହା ସାହାଯ୍ୟରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବିତ କରିହେବ । ଏହି ଖୋଜିବା ଆଉ ପାଇବା ପ୍ରକ୍ରିୟା ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ, ସେମାନଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ ଚିନ୍ତାର ଜଗତ୍ । ଏଥିରେ ଆହରଣ ଥାଏ, ବର୍ହିପ୍ରଭାବ ମଧ୍ୟ ଥାଏ । ତେବେ ଯେ ଯଥାର୍ଥରେ ପ୍ରତିଭାଶାଳୀ ସେ ସ୍ଥାନୀୟ ପ୍ରୟୋଜନକୁ କଦାପି ବିସ୍ମୃତ ହୁଅନ୍ତି ନାହିଁ । ସୁଖର କଥା ଓଡ଼ିଶାରେ ମଧ୍ୟ ତାହାହିଁ ହୋଇଛି ।

ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକ ଏଠାରେ ରଚିତ ହୋଇନାହିଁ, ଏଠାକାର ପାଣିପବନ ସହିତ ଏହି ଅନୁଭୂତି ଦର୍ଶନର ବିଶେଷ କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ନ ଥିବାରୁ । ହୋଇନାହିଁ ବୋଲି ଯେ, ଆମେ ଆମର ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ନିନ୍ଦା କରିବା, ଏହା ନୁହେଁ । ଏଠାରେ ଯାହା ହୋଇଛି ସ୍ଥାନୀୟ ପ୍ରୟୋଜନକୁ ଆଖିରେରଖି ହିଁ ହୋଇଛି । ତଥାପି ଏ ସବୁ ନାଟକ ସାର୍ବଜନୀନ ସ୍ୱୀକୃତି ଲାଭ କରିପାରି ନାହିଁ । ଏହାର ସ୍ୱୀକୃତି ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମଧ୍ୟ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିଛି । ସ୍ୱାଦ ପରିବର୍ତ୍ତନ ନିମନ୍ତେ ଏଗୁଡ଼ିକର ସୃଷ୍ଟି । ଅନେକ ଦିନରୁ ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକ ବିଶ୍ୱ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରୁ ଅପସାରିତ । ଭାରତରେ ତେଣୁ ତାହାର ପୁନଃ ପ୍ରସାରଣର କୌଣସି ସମ୍ଭାବନା ନାହିଁ ।

❑

ନାଟ୍ୟଦିବସର ଅନୁଚିନ୍ତା

ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀସ୍‌ରେ ଯେତେବେଳେ ନାଟ୍ୟାଭିନୟର ଅୟମାରମ୍ଭ ହେଲା, ସେତେବେଳେ ଆଇନ୍‌ଜୀବୀ ସୋଲନ୍ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇଥିଲେ, "ଅଭିନୟ କଳା ପ୍ରତି ସାବଧାନ ରୁହ । କାରଣ ଏହା ଦିନେ ବାସ୍ତବ ଜୀବନକୁ କଳୁଷିତ କରିଦେବ ।" ଗ୍ରୀସ୍ ହେଉଛି ଅଭିନୟ କଳାର ଏକ ପ୍ରାଚୀନ ପୀଠ । କେବଳ ଭାରତକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ, ପୃଥିବୀର ଅନ୍ୟ କୌଣସି ପ୍ରାନ୍ତରେ ନାଟ୍ୟକଳାର ଏଭଳି ସମୃଦ୍ଧି ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ । ମାତ୍ର ସେଠାରେ ସୁଦ୍ଧା ଅଭିନୟକୁ ସୁନଜରରେ ଦେଖାଯାଉ ନ ଥିଲା । ଗ୍ରୀକ୍ ଭାଷାରେ ଅଭିନେତାକୁ 'ହିପୋକ୍ରିଟ୍' ବୋଲି କୁହାଯାଇ, ତାହା ପ୍ରତି ସାମାଜିକ ଉପେକ୍ଷା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଉଥିଲା । ତାହାପରେ କ୍ରମଶଃ ଲୋକଚିତ୍ତରେ ନାଟ୍ୟକଳା ପ୍ରତି ଅନୁରାଗ ବୃଦ୍ଧି ପାଇଲା । ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ଆରିଷ୍ଟଟଲ 'ପୋଏଟିକସ୍' ଗ୍ରନ୍ଥ ଲେଖି ଏହା ପ୍ରତି ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କଲେ । ସେ ଏ କଥା ମଧ୍ୟ ଘୋଷଣା କଲେ ଯେ, ମାନବିକତାର ଉନ୍ମେଷ ଏବଂ ଉତ୍ତରଣରେ ନାଟ୍ୟକଳାର ଭୂମିକା ଅନନ୍ୟ । ତାହାପରେ ତ ଅନେକ ଦିନ ବିତିଗଲା । ଦିନେ ଯାହା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା, ମଣିଷର ଅବସର ବିନୋଦନର ଏକ ଲଘୁ ଉପାଦାନରୂପେ, ଧୀରେ ଧୀରେ ତାହା ତାହାର ବୌଦ୍ଧିକତା, ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନା, ଆନନ୍ଦ ଓ ବିଷାଦ, ଆଶା ଆଉ ଅକାଙ୍‌କ୍ଷାର ସାକାର ପ୍ରତୀକ ହୋଇ ଉଠିଲା । ଜାତୀୟ ଜୀବନର ଅନ୍ତର୍ବେଦନାର ପରିଚୟ ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକଳା ହେଲା ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରେ ପରେ ନାଜୀ ଧ୍ୱସ୍ତ ପୋଲାଣ୍ଡର ପୁନର୍ଗଠନ ଯେତେବେଳେ ଆରମ୍ଭ ହେଲା, ସେତେବେଳେ ପୋଲିସ୍‌ମାନେ ୱାର୍‌ସଠାରେ ପ୍ରଥମେ ଯେଉଁ କୋଠାଟି ତିଆରି କରିବାକୁ ସ୍ଥିର କଲେ, ତାହା ହେଉଛି ଗୋଟିଏ ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚ । ଜୀବନ ସହିତ ନାଟ୍ୟକଳାର ଯେଉଁ ନିବିଡ଼ ସମ୍ପର୍କ, ତାହା ଏହି ଗୋଟିଏ ଘଟଣାରୁ ହିଁ ଜଣାଯିବ ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ ବର୍ଷ ମାର୍ଚ୍ଚ ୨୭ ତାରିଖଟିକୁ ବିଶ୍ୱ ନାଟ୍ୟ ଦିବସ ରୂପେ ପାଳନ କରିବା ପାଇଁ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ନିଆଯାଇ ପାରିସ୍‌ଠାରେ ୧୯୬୨ ମସିହାରେ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିବା ନବମ ଆନ୍ତର୍ଜାତୀୟ ଥିଏଟର ଇନ୍‌ଷ୍ଟିଚ୍ୟୁଟ୍ କଂଗ୍ରେସରେ ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱରେ ଏହି ଦିନଟିକୁ ସ୍ମରଣୀୟ କରିବା ପାଇଁ ସ୍ଥିର କରାଯାଇଥିଲା । ସେଇ ହିସାବରେ ଆଜି ୩୧ ତମ ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ ଦିବସ ।

ଏହିଭଳି ଗୋଟିଏ ଉତ୍ସବ ପାଳନର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ହେଉଛି, ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱରେ ସାଂସ୍କୃତିକ ବୁଝାମଣା ଭିତର ଦେଇ ଶାନ୍ତି ଓ ମୈତ୍ରୀର ସ୍ଥାପନ ଆନନ୍ଦ ଓ ଉଲ୍ଲାସ ମାଧ୍ୟମରେ ବିବିଧ ଜନତାର ହୃଦୟରେ ପରସ୍ପର ପ୍ରତି ଶ୍ରଦ୍ଧା ଓ ବିଶ୍ୱାସ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ନାଟ୍ୟକଳାର ଯେ ଅତୁଳନୀୟ ଭୂମିକା ରହିଛି, ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ ଦିବସ ଏହି ଅଭ୍ରାନ୍ତ ସତ୍ୟକୁ ବାରମ୍ବାର ମନେପକାଇଦିଏ । ସମସାମୟିକ ସଂସ୍କୃତିର ବିବର୍ତ୍ତନରେ ନାଟ୍ୟକଳାର ଅବିସମ୍ବାଦିତ ଭୂମିକା ପ୍ରତି ଏହା ହେଉଛି ଏକ ସାମାନ୍ୟ ସ୍ୱୀକୃତି ମାତ୍ର । ଆନ୍ତର୍ଜାତୀୟ ଥିଏଟର ଇନ୍‌ଷ୍ଟିଚ୍ୟୁଟ୍ ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱରେ ନାଟ୍ୟକଳା ପ୍ରତି ଲୋକ ଦୃଷ୍ଟିର ଆକର୍ଷଣ ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ ଚଳାଇ ଆସିଛି । ଏଇଟି ଗୋଟିଏ ବେସରକାରୀ ସଂସ୍ଥା ଏବଂ ୟୁନେସ୍କୋର ସାଂସ୍କୃତିକ ବିଭାଗ ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ ।

ଭାରତରେ ପ୍ରଥମେ ୧୯୪୮ ମସିହାରେ ଏହି ସଂସ୍ଥାର ଏକ ଶାଖା ନୂଆଦିଲ୍ଲୀ ଠାରେ ଖୋଲା ଯାଇଥିଲା । ସେତେବେଳେ ଏହାର ନାମ ଥିଲା 'ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟସଂଘ' ଏବଂ ଶ୍ରୀମତୀ କମଳାଦେବୀ ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟ ଥିଲେ ଏହାର ପ୍ରଥମ ସଭାନେତ୍ରୀ । ଧୀରେ ଧୀରେ ଏହି ସଂସ୍ଥାର ଉଦ୍ୟମରେ ଏହାର ଶାଖା ଭାରତର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ରାଜ୍ୟରେ ସ୍ଥାପିତ ହେବାକୁ ଲାଗିଲା । ଓଡ଼ିଶାରେ ମଧ୍ୟ ସମାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ ନେଇ ଏହାର ଏକ ଶାଖା ୧୯୫୪ ମସିହାରେ କଟକଠାରେ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇଥିଲା । ସେତେବେଳେ ସ୍ୱର୍ଗତଃ-କବିଚନ୍ଦ୍ର କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ ହୋଇଥିଲେ ଏହାର ସଭାପତି । ନାଟକ ପାଇଁ ପାଠାଗାରମାନ ସ୍ଥାପନ କରିବା ଗ୍ରୁପ୍ ଥିଏଟରକୁ ପ୍ରୋତ୍ସାହନ ଦେବା ତଥା ସମଗ୍ର ଓଡ଼ିଶାରେ ନାଟ୍ୟକଳା ଶିକ୍ଷାକେନ୍ଦ୍ରମାନ ସ୍ଥାପନ କରିବା ପ୍ରଭୃତି ହେଉଛି ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନରେ ଯେଉଁ ଗତାନୁଗତିକତା ଆସି ଯାଉଥିଲା, ତାହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ସଂସ୍ଥା ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଥିଲା । ଏହାର କ୍ରମାଗତ

ଦାବୀ ଫଳରେ ଭୁବନେଶ୍ୱରର ଉତ୍କଳ ସଙ୍ଗୀତ ମହାବିଦ୍ୟାଳୟ, ଏକ ନାଟକ ବିଭାଗ ଖୋଲିଥିଲେ, ଏବଂ ଏଥିରେ ଆଗ୍ରହୀ ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀମାନଙ୍କୁ ଅଭିନୟ କଳାର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗ ବିଷୟରେ ପ୍ରଶିକ୍ଷଣ ଦିଆଯାଇ ଆସୁଅଛି ।

ସମାଜ ଜୀବନ ସହିତ ମଞ୍ଚକଳାର ଯେଉଁ ଅଚ୍ଛେଦ୍ୟ ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି, ଜୀବନକୁ ଭାରମୁକ୍ତ, ସମାଜକୁ କଳଙ୍କମୁକ୍ତ କରିବାରେ ଏହାର ଯେଉଁ ଅନନ୍ୟ ଭୂମିକା ରହିଛି, ସେଥିରେ ଏହି ସଂସ୍ଥାକୁ ଆହୁରି ସକ୍ରିୟ କରିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ଏହି କାର୍ଯ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତି ବିଶେଷଙ୍କର ନୁହେଁ, ବରଂ ସମଗ୍ର ସମାଜର । ବର୍ଷକେ ଥରେ ଗୋଟିଏ କର୍ମଶାଳା କିମ୍ବା ଗୋଟିଏ ନାଟକର ମଞ୍ଚାୟନ ଘଟାଇ ଦେଲେ, ଏହାର ଦାୟିତ୍ୱ ଶେଷ ହୋଇଯାଉନାହିଁ । ଓଡ଼ିଶାରେ ଏବେ ଆଉ କୌଣସି ସ୍ଥାୟୀ ବ୍ୟବସାୟିକ ମଞ୍ଚ ନାହିଁ । ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା, ଜନତା, କଳାଶ୍ରୀ ପ୍ରଭୃତି ମଞ୍ଚ ଗୋଟିଏ ପରେ ଗୋଟିଏ ଭାଙ୍ଗିଯାଇଛି । ଏ ଅବସ୍ଥା ସମ୍ପର୍କରେ ବହୁ ଆଲୋଚନା, ସଭାସମିତି ହୋଇ ସାରିଛି । ଏଠାରେ ସେସବୁ କଥା ମନେ ପକାଇବା ଅବାନ୍ତର । ଗୋଟିଏ କଥା କିନ୍ତୁ ଏଠାରେ କୁହାଯାଇପାରେ । ନାଟକ ପାଇଁ ଯେ ଷାଠିଏ ଦଶକ ବେଳକୁ ବାଟ ବଦଳାଇବାର ସମୟ ଆସିଯାଇଥିଲା, ବ୍ୟବସାୟୀ ମଞ୍ଚ ଆମର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏଇ ସାଧାରଣ ସତ୍ୟଟିକୁ ବୁଝିବାକୁ ରାଜି ନ ଥିଲେ । ସେତିକିବେଳେ ସେମାନଙ୍କୁ ଠିକ୍ ବାଟ ଦେଖାଇବା ଥିଲା ଏକାନ୍ତ ଜରୁରୀ । କର୍ମଶାଳା, ସଭାସମିତି, ଆଲୋଚନା ମାଧମରେ ସାରା ଓଡ଼ିଶାରେ ଏଥିପାଇଁ ଗୋଟିଏ ସଚେତନତାର ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇ ପାରିଥାଆନ୍ତା । ଦଳ ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ ସମସ୍ତଙ୍କର ମନୋବଳ ବଢ଼ାଇବାକୁ ହୋଇଥାଆନ୍ତା । ଜୀବିକା ପାଇଁ ଯେଉଁମାନେ ମଞ୍ଚ ନିର୍ଭର ଥିଲେ, ସେମାନଙ୍କର ସମସ୍ୟା ସମ୍ପର୍କରେ ସ୍ୱର ଉଠାଇବାକୁ ପଡ଼ିଥାଆନ୍ତା । ବିଶେଷକରି ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ଜନରୁଚି ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଆନ୍ତା । ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ କଥାଟା ହେଉଛି ଯେ, ଏହିଭଳି ଗୋଟିଏ ଅନୁଷ୍ଠାନ ମଞ୍ଚ ସହିତ ନିୟମିତ ଯୋଗାଯୋଗ ରଖି, ତାହାର ବିଭିନ୍ନ ସମସ୍ୟା ସମ୍ପର୍କରେ ଜନ-ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ନେଇ କାମ କରିଥିଲେ, ହୁଏତ ଆଜିର ଏ ଅବସ୍ଥା ହୋଇ ନଥାନ୍ତା ।

ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ଏ ରାଜ୍ୟର ନାଟକ ଓ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଚିନ୍ତା ଓ ଆଚରଣରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ସେଭଳି କୌଣସି ଅଭିନବତା ପ୍ରକାଶ ପାଇଲା ନାହିଁ । ଯାହା ଚାଲିଥିଲା, ସେଇଆ ଚାଲିଲା । ପରିବର୍ତ୍ତିତ ସାମାଜିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଜନରୁଚିରେ ଯେଉଁ ଦ୍ରୁତ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟାଉଥିଲା, ସ୍ରଷ୍ଟାମାନେ ସେ ବିଷୟରେ ଚିନ୍ତା କରୁ ନଥିଲେ । ମଞ୍ଚରୁ କେବଳ ମାତ୍ର ଆନନ୍ଦ ଖୋଜିବା ବ୍ୟତୀତ ଦର୍ଶକମାନେ ଯେ ଇତି ମଧ୍ୟରେ ସେମାନଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟାଶାର ସୀମାରେଖାକୁ ବଢ଼ାଇବାରେ ଲାଗିଥିଲେ, ଏ ତଥ୍ୟଟିକୁ ସ୍ୱୀକୃତି ଦିଆଗଲା ନାହିଁ । ବିଜ୍ଞାନର ପ୍ରସାର ଏବଂ ଦ୍ରୁତ ସମାଜ ସଂସ୍କାରର ତୀବ୍ର ଆସ୍ପୃହା – ଏ ଦୁଇଟି ସମଗ୍ର ମାନବ ଜାତିର ଜୀବନ ଦର୍ଶନକୁ ବଦଳାଇ ଦେଇଥିଲା । ମାନବ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ, ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କ–ଏସବୁ ବଳଳିଯାଇ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅସୁରକ୍ଷା, ତୀବ୍ର ହତାଶା ଏବଂ ନୈରାଶ୍ୟ ଜନିତ ଯନ୍ତ୍ରଣାବୋଧ ସମଗ୍ର ସମାଜ ଜୀବନକୁ ନିରାନନ୍ଦମୟ କରି ଦେଇଥିଲା । ମଣିଷର ବିଶ୍ୱାସ, ପାପପୁଣ୍ୟର ଅବବୋଧ କ୍ରମଶଃ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ତା'ମନରେ ଏହି ଧାରଣା ଦୃଢ଼କରି ଦେଇଥିଲା ଯେ, ଜୀବନ ବୃତ୍ତର ଅସ୍ଥିରତା ହେଉଛି, ସାମ୍ପ୍ରତିକ କାଳର ଏକ ଚିରନ୍ତର ସତ୍ୟ । ଏଠାରେ ଆଉ କିଛି ନାହିଁ, ଯାହାକୁ ସେ ଧ୍ରୁବ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇ ପାରିବ । ଏହିଭଳି ମାନସିକତା ନେଇ ସେ କାମନା କଲା, ମଞ୍ଚରୁ ଜୀବନ ପାଇଁ ଏକ ସୁସ୍ପଷ୍ଟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ, ଯାହା କି ତାହର ଅସ୍ଥିରତା ବା ଅନିମିୟତା ଦୂରୀକରଣରେ କିଛିଟା ସହାୟକ ହୋଇପାରିବ । ପରିବର୍ତ୍ତିତ ପରିସ୍ଥିତିରେ ଜୀବନ ପାଇଁ, ଶ୍ରଦ୍ଧା ଓ ବିଶ୍ୱାସ ପାଇଁ, ସ୍ନେହ ଓ ସଦିଚ୍ଛା ପାଇଁ, ସଂଘର୍ଷ ଓ ସ୍ଥିରତା ପାଇଁ ଯେ କୌଣସି ଏକ ନୂତନ ସନ୍ଦେଶ ତାକୁ ମଞ୍ଚ ପ୍ରତି–ପ୍ରତ୍ୟୟଶୀଳ କରି ପାରିଥାଆନ୍ତା । ମାତ୍ର ତାହା ହେଲା ନାହିଁ । (ମଞ୍ଚଠାରୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଏହି ବିଶେଷ ପ୍ରତ୍ୟାଶାର ଗୋଟିଏ କାରଣ ରହିଛି । ତାହା ହେଉଛି ଏହି ଯେ, ସମ୍ପ୍ରତି ଜୀବନର ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ର ଯେତେବେଳେ ବିଶେଷଜ୍ଞମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଯାଇଛି, ସେତେବେଳେ କେବଳ ମାତ୍ର କଳାକାର, ସ୍ରଷ୍ଟା ହିଁ ରହିଛନ୍ତି, ପୂର୍ବଭଳି ସାଧାରଣ । ମଞ୍ଚ ହିଁ କେବଳ ସାଧାରଣ ମଣିଷର ଆଶା ନୈରାଶ୍ୟର ଚିତ୍ର ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପରେ ଚିତ୍ରଣ କରିପାରୁଛି ।) ତେଣୁ ଆଜିର ମଣିଷ ଚାହୁଁଛି, ନାଟକ ଭିତରେ ନିଜକୁ ଆବିଷ୍କାର କରିବା ନିମନ୍ତେ । ସେଥିପାଇଁ କଳାକାରର ମଧ୍ୟ ଦାୟିତ୍ୱ

ରହିଛି । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପ୍ରତ୍ୟାଶା, ତା'ର ବୌଦ୍ଧିକତା ଭିତରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେବା ପ୍ରୟୋଜନ ହେଉଛି । ଏଥିରେ ଅସୁବିଧା ମଧ୍ୟ ନାହିଁ । କାରଣ କଳାକାର ମଧ୍ୟ ଜଣେ ସମସାମୟିକ ମଣିଷ । ଯାହା ସେ ଅନୁଭବ କରୁଛି କେବଳ ସେ ବିଷୟରେ ସେ ଚିନ୍ତା କରିବ ଏବଂ ତାକୁ ରୂପାୟିତ କରିବ ମଧ୍ୟ । ଏତକ ହୋଇ ପାରିଲେ, ଦର୍ଶକ ସହଜରେ ତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରି ନେବ । ନାଟ୍ୟକାର ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ଏହି କଥାଗୁଡ଼ିକ ଲାଗୁ କରାଯାଇ ପାରିବ । ତାକୁ ପ୍ରଥମେ ସ୍ଥିର କରିନେବାକୁ ପଡ଼ିବ, ଯେଉଁମାନଙ୍କ କଥା ସେ କହୁଛି ସେମାନଙ୍କର ମୂଲ୍ୟ ସମସାମୟିକତାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ କିଛି ଅଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ । ଯଦି ଅଛି, ତେବେ ତା'ର ଚିନ୍ତା କରିବାର କିଛି ନାହିଁ । ଦର୍ଶକ ଓ ଦୃଶ୍ୟ-କଳାକାର ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାର-ଏମାନଙ୍କୁ ଗୋଟିଏ ବୃତ୍ତର ପରିସର ମଧ୍ୟକୁ ଆଣିବାହେଉଛି, ନାଟକର ଉତ୍ତରଣ ନିମନ୍ତେ କାମ କରୁଥିବା, ଯେ କୌଣସି ସଂସ୍ଥାର ଦାୟିତ୍ୱ । ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟସଂଘ ହେଉ, କିମ୍ବା ଉତ୍କଳ ନାଟ୍ୟସଂଘ ହେଉ, ଉତ୍କଳ କଳା ପରିଷଦ ହେଉ କିମ୍ବା ଅନ୍ୟ ଯେ କୌଣସି ସଂସ୍ଥା ହେଉ, ନାଟକ ଏବଂ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ଆଜି ଯେଉଁ ବ୍ୟବଧାନ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି, ତାହାର ବିଲୋପ ସାଧନ ନିମନ୍ତେ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ଉଦ୍ୟମ ଚଳାଇଯିବା ହିଁ ହେଉଛି ଏହାର ଏକମାତ୍ର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରୟୋଜନ କିଛି ଉତ୍ସାହୀ କର୍ମୀଙ୍କର । ଏଇମାନେ ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ସହିତ ଯୋଗାଯୋଗ ରଖିପାରିବେ । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚି ପାରିବେ । କର୍ମଶାଳା ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଗୋଟିଏ ଟେବୁଲରେ ବସାଇ ପାରିବେ । ଗୋଟିଏ ପକ୍ଷର ଚିନ୍ତା ସହିତ ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷର ପ୍ରତ୍ୟାଶାର ରାକ୍ଷୀ ବନ୍ଧନ ଘଟାଇ ପାରିବେ । ସେଇଥିରୁ ନାଟକର ବଞ୍ଚିବା ପାଇଁ ନୂଆ ବାଟ ବାହାରି ପାରେ ।

ଏହା ବର୍ଷକରେ ଗୋଟିଏ ଦିନର କାମ ନୁହେଁ ଏବଂ କୌଣସି ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷଙ୍କର ସହଜସାଧ୍ୟ କାମ ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ଯେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆମେ ତାହା କରି ନ ପାରୁଛୁ, ସେତେଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକର ବର୍ତ୍ତମାନ ଅବସ୍ଥା ପାଇଁ ହା ହୁତାଶ ପ୍ରକାଶ କରି ଲାଭ ନାହିଁ । ଓଡ଼ିଶାରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଅଜସ୍ର ଗ୍ରୁପ୍ ଥିଏଟର ସକ୍ରିୟ ଭାବରେ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ରତ । ସ୍ରଷ୍ଟା ମଧ୍ୟ ନିଜର ରୁଚିରେ ନିଜସ୍ୱ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରୁଛନ୍ତି । ଅସଂଖ୍ୟ ସେମାନଙ୍କର ମାଧ୍ୟମ । ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ତା'ର ରୂପ । ହୁଏତ ତାରି

ଭିତରେ ଦର୍ଶକମାନେ ନିଜର ପ୍ରତ୍ୟାଶାକୁ ପୂରଣ କରିପାରିବେ । ସେତେଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆମମାନଙ୍କୁ ଅପେକ୍ଷା କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଭବିଷ୍ୟତ ସମ୍ପର୍କରେ ବାରମ୍ବାର ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁଛି । ତେବେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଭବିଷ୍ୟତ ସମ୍ପର୍କରେ ସେଭଳି ଆତଙ୍କିତ ହେବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ ବୋଲି ମଧ୍ୟ କହିବାକୁ ପଡୁଛି । ସ୍ମରଣ କରାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ବର୍ତ୍ତମାନ ସମଗ୍ର ଓଡ଼ିଶାରେ ଯେତେ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହେଉଛି ଏହାର 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଯୁଗ'ରେ ବି ସେତେ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇନାହିଁ । ନିୟମିତ ଭାବରେ ବିଭିନ୍ନ ଅଂଚଳରେ ନାଟକୋତ୍ସବର ଆୟୋଜନ କରାଯାଉଛି । ଦେଶ ତଥା ବିଦେଶରୁ ବହୁ ଦଳ ଆସି ଏଠାରେ ନାଟକ ପରିବେଷଣ କରୁଛନ୍ତି । ଏହାଦ୍ୱାରା ନାଟକ ପାଇଁ ନୂତନ ଦିଗନ୍ତ ସ୍ୱତଃ ଉନ୍ମୋଚିତ ହେଉଛି । ଭାବବିନିମୟ ଦ୍ୱାରା ପାରସ୍ପରିକ ସହଯୋଗ ପାଇଁ ବାଟ ଫିଟୁଛି । ସର୍ବୋପରି 'ନାଟ୍ୟ ଚେତନା' ପ୍ରାୟ ପ୍ରତିବର୍ଷ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ବିଦେଶକୁ ନେଉ ସେଠାରୁ ଏଥିପାଇଁ ସଶ୍ରଦ୍ଧ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ନେଇ ଆସୁଛନ୍ତି । ପୁଣି ପଶ୍ଚିମାଂଚଳରୁ କୋଶଳୀ ଭାଷାରେ ନିୟମିତ ନାଟକମାନ ରଚିତ ତଥା ମଂଚସ୍ଥ ହୋଇ ସମ୍ଭାବନାର ଏକ ନୂଆ ଦ୍ୱାର ଖୋଲିଯାଇଛି । ଏ ଭଳି ସ୍ଥିତିରେ ନାଟକ ପାଇଁ କୌଣସି ନୈରାଶ୍ୟ ଜନକ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେବା ଆଦୌ ସମୁଚିତ ହେବ ନାହିଁ ବୋଲି ଆମର ଦୃଢ଼ ବିଶ୍ୱାସ । ମିଳିତ ଭାବରେ ଏଇଥିପାଇଁ କାମ କଲେ, ନାଟକର ଜୟଯାତ୍ରା ଅବ୍ୟାହତ ରହିବ । ବର୍ତ୍ତମାନ ତେଣୁ ଅପେକ୍ଷା ଆଉ କାମ ।



ବିଂଶ ଶତକର ନାଟ୍ୟଶୈଳୀରେ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଅଭିନବ ସଂକେତ : ବ୍ରେଖଟ୍‌ଙ୍କ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦ

ପରିବର୍ତ୍ତିତ ଲୋକରୁଚି ସହିତ ପାଦ ମିଳାଇ ଚାଲି ଅବକ୍ଷୟର ଶିକାର ନାଟ୍ୟକଳାର ସ୍ଥିତିକୁ ଦୃଢ଼ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଗତ ଶତକର ଅନେକ ନାଟ୍ୟପ୍ରେମୀ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଉପାୟର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିଛନ୍ତି । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ହେଉଛି ଏକ ସମସ୍ୟା ଜଟିଳ ଶତାବ୍ଦୀ । ଦୁଇ ଦୁଇଟା ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ମଣିଷ ଆଖିରେ ଜୀବନର ସଂଜ୍ଞା ଏବଂ ସ୍ୱରୂପକୁ ବଦଳାଇ ଦେଇଛି । ଭାରତୀୟ ଅଧ୍ୟାତ୍ମବାଦୀ ଦର୍ଶନର ଦୁର୍ଲ୍ଲଭ ମାନବ ଜନ୍ମ ବିଂଶ ଶତକରେ ପହଞ୍ଚି ହୋଇଯାଇଛି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଲୋଡ଼ା, ଅଖୋଜା, ମୂଲ୍ୟହୀନ, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଏକ ଅନାକାଂକ୍ଷିତ ଦୁର୍ବହଭାରରେ । କିଛି ନାଟ୍ୟକାର ଚିନ୍ତା କରିଛନ୍ତି, ଯେଉଁଠି କୌଣସି ନିଶ୍ଚିତତା ନାହିଁ, ସବୁକିଛି ଅର୍ଥହୀନ, ସେଠି ନାଟକରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅର୍ଥ ଖୋଜି ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ହେବାଠାରୁ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ସେଇ ଅନିଶ୍ଚିତତା ଓ ଅର୍ଥହୀନତା ମଧ୍ୟରୁ ନିଶ୍ଚିତତାର ସନ୍ଧାନ ନିମନ୍ତେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇପାରିଲେ ନାଟକ ବାସ୍ତବ ଏବଂ ସଫଳ ହେବ । ଅସ୍ତିତ୍ୱର ଏଇ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନତା ଏବଂ ଅର୍ଥହୀନତାର କଥା ଆମର ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ଦାର୍ଶନିକ କବିମାନେ ମଧ୍ୟ କହିଛନ୍ତି । 'ମନବୋଧ ଚଉତିଶା' ର କବି ଭକ୍ତଚରଣ ଜୀବନର ଏହି ଅନିତ୍ୟତା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ସେଦିନ ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାଷାରେ ଘୋଷଣା କରିଥିଲେ–

''ଟାଣ କରିଛୁ ମନ ସବୁ ମୋହର । ଟଳି ପଡ଼ିଲେ କେହି ନୋହେ କାହାର ।
ଝୁଣ୍ଟି ପଡ଼ିଲେ ଉଠିପାରିବୁ ନାହିଁ । ଝଡ଼ିଲା ପତ୍ର ବୃକ୍ଷେ ଲାଗିଛି କାହିଁ ?
ଜଣେହେଁ ଏଥି କେହି ନାହିଁ ଅମର । ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କୁ ଭଜ ହେବୁ ଉଦ୍ଧାର ।।

ମୃତ୍ୟୁ ଯଦି ଜୀବନର ଶେଷ ପରିଣତି, ତେବେ ଏତେ ଗର୍ବ, ଦମ୍ଭ, ଅଭିମାନର ଆଟୋପ କିଆଁ ? ବିଦେଶର ଉଚ୍ଚଶିକ୍ଷିତ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନେ ଜୀବନର ଅସାରତା ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରିବା ପରେ ଏହାର ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ପରିଣତି ସଂପର୍କରେ ଚିନ୍ତା କରି ମୂହ୍ୟମାନ ହୋଇପଡ଼ିଥିବାବେଳେ ଏ ଦେଶର ଅଧ୍ୟାତ୍ମବାଦୀ ଦାର୍ଶନିକମାନେ ଏଥିରୁ ମୁକ୍ତି ନିମନ୍ତେ ବହୁ କାଳରୁ ଏକ ସମ୍ମାନଜନକ ପଥର ସନ୍ଧାନ ଦେଇଆସିଛନ୍ତି । ସେ ଦେଶ ଏବଂ ଏ ଦେଶର ଚିନ୍ତା ମଧ୍ୟରେ ଏହା ହିଁ ହେଉଛି ପାର୍ଥକ୍ୟ । ଗୋଟିଏ ଜୀବନକୁ ନୈରାଶ୍ୟର ଘନ ଅନ୍ଧାର ମଧ୍ୟରେ ପଥହରା ବାଟୋଇ ମନେକରୁଥିବାବେଳେ ଆରଟି 'ରାତ୍ରି କେବଳ ପ୍ରଭାତର ସୂଚକ' ବୋଲି କହି ଏଥିପାଇଁ ସମ୍ଭାବନାର ଏକ ସୂର୍ଯ୍ୟୋଦୟର ଚିତ୍ର ଆମ ଆଗରେ ଆଙ୍କି ଦିଅନ୍ତି ।

ଜୀବନର ଏଇ ଅର୍ଥହୀନତାର ଅନୁଭବରେ ସର୍ବପ୍ରଥମେ ବଳି ପଡ଼ନ୍ତି ବିଚରା ଈଶ୍ୱର । ଦାର୍ଶନିକ ନିତ୍‌ସେ ତାଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ ଘୋଷଣା କରି ଏକ ସ୍ଥାୟୀ ବିତର୍କର ସୂତ୍ରପାତ କରିଦିଅନ୍ତି । ଆବସର୍ଡ଼ବାଦୀମାନେ ମହାଉତ୍ସାହରେ ନିଜ ନିଜର ନାଟକରେ ଏଇ ସିଦ୍ଧାନ୍ତର ସଠିକ୍ ବ୍ୟାଖ୍ୟା ପ୍ରଦାନ କରିବାରେ ଲାଗିପଡ଼ନ୍ତି । ସମାଧାନ ହୁଏ ନାହିଁ କିଛି । କେବଳ ସମସ୍ୟା ଜଟିଳରୁ ଜଟିଳତର ହେବାରେ ଲାଗେ । କ୍ରମେ ଏଡ଼େବଡ଼ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସିଦ୍ଧାନ୍ତଟି କେତେକଙ୍କ ପାଇଁ ହୋଇଯାଏ ଏକ ଫେଶନ୍ । ଅନ୍ତତଃ ଆମ ରାଜ୍ୟର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ତାକୁ ସେଇ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଅନ୍ତି ।

ଦୁଇ ଦୁଇଟା ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରେ ଜୀବନ ଆଜି ପ୍ରକୃତରେ ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ । ଆମ ଦେଶରେ ବିଦେଶୀ ସଂସ୍କୃତିର ଦ୍ରୁତ ପ୍ରସାର ଫଳରେ ସେଇ ଅନୁଭବଟି ମଧ୍ୟ ଏଠାରେ ଗତ ଶତକର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରୁ ଦୃଢ଼ ଆସ୍ଥାନ ଜମାଇ ବସିଛି ଯଦିଓ ବାସ୍ତବ ଜୀବନରେ ଏସବୁର ସତ୍ତା ମାତ୍ର ନଥିଲା । ସ୍ରଷ୍ଟାର ଲେଖନୀ ଏଠାରେ ଦ୍ରଷ୍ଟାର ତୂଳୀ ହୋଇ କଳ୍ପନା ନେତ୍ରରେ ଭବିଷ୍ୟତର ଯେଉଁ ରୂପ ଦେଖିଲେ ତାକୁ ହିଁ ଆଙ୍କିଗଲେ ବା ଆଙ୍କୁଛନ୍ତି । ଏ ଦେଶର ଏକ ଗ୍ରାମୀଣ ମନ ତଳେ ଆମେ ସେ ଦେଶର ସ୍ଥିତି ବିପର୍ଯ୍ୟୟର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରୁଛୁ, ଏହାହିଁ ହେଉଛି ବିଡ଼ମ୍ବନା ।

ଗତ ଶତକ ହେଉଛି ନାଟକ ପାଇଁ ଏକ ସମସ୍ୟା ଜଟିଳ ସମୟ । ବିଶେଷ କରି ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର କାଳରେ ଅନିଶ୍ଚିତ, ଅସ୍ଥିର ଜୀବନର ଯଥାର୍ଥ ପ୍ରତିରୂପ ନାଟକରେ

ଫୁଟିପାରୁ ନାହିଁ– ଏହିଭଳି ଅଭିଯୋଗ ପ୍ରାୟ ଶୁଣିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଇବ୍‌ସେନ୍, ଗଲ୍‌ସ୍‌ୱର୍ଦି, ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼୍ ସ', ମିଲର ପ୍ରଭୃତି ଗୋଟିଏ ସମୟର ଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଧୀରେ ଧୀରେ ସେମାନଙ୍କର ଆକର୍ଷଣ ହରାଇ ବିସ୍ମୃତିର ଗର୍ଭକୁ ଚାଲିଯିବାର ସମ୍ଭାବନା କ୍ରମଶଃ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । ଏହିଭଳି ସଙ୍କଟ ଲାଗିରହିଲେ ଅଚିରେ ନାଟକ ପାଇଁ ଏକ ଗୁରୁତର ସଂକଟ ସୃଷ୍ଟି ହେବାର ଆଶଙ୍କା ବଢ଼ିବାରେ ଲାଗିଛି । ଏହି ସ୍ପର୍ଶକାତର ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ନାଟକ ପାଇଁ ଏକ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ଶୈଳୀ ସଂପର୍କରେ ଚିନ୍ତା କରାଯାଉ । ସେଥିପାଇଁ ବିକଳ୍ପ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଇଥିଲା । ନାଟକ ପାଇଁ ପ୍ରଧାନ ସମସ୍ୟା ହୋଇଥିଲା, ଏଥିରେ ଦେଖାଦେଇଥିବା ଶୁଷ୍କତା । ଭାରତୀୟ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟିର ଆଦ୍ୟ ଲଗ୍ନରେ ଏହିଭଳି ଶୁଷ୍କତା ଦୂର କରିବା ପାଇଁ ନଟରାଜ ଶିବଙ୍କର ପରାମର୍ଶରେ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ଏଥିରେ କୈଶିକୀ ବୃତ୍ତିର ସଂଯୋଗ କରିଥିଲେ । ନୃତ୍ୟ, ସଂଗୀତ ଇତ୍ୟାଦି ଏହାର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ । ଭରତ ନିୟମ କରିଥିଲେ–

'ଗୀତେଷୁ ଯତ୍ନଂ ପ୍ରଥମଂ ତୁ କାର୍ଯ୍ୟମ' । ନାଟକର ସଫଳତା ନିମନ୍ତେ ତହିଁରେ ଗୀତ, ବାଦ୍ୟ ଏବଂ ନୃତ୍ୟର ବ୍ୟବସ୍ଥା ନିଶ୍ଚୟ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏହାହିଁ ଥିଲା ଭରତଙ୍କର ନିର୍ଦ୍ଦେଶ । ତେବେ ବିଦେଶୀ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏହା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉ ନଥିଲେ । ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ମଧ୍ୟ ନାଟକରେ ଏସବୁର ସ୍ଥାନ ସଂପର୍କରେ ବିଶେଷ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇ ନଥିଲେ । ବର୍ତ୍ତମାନ ବିଂଶ ଶତକର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ ନାଟକର ପୁନରୁଦ୍ଧାର ପ୍ରକ୍ରିୟାରେ ଏଥିରୁ ଶୁଷ୍କତା ଦୂର କରିବା ପାଇଁ ଏସବୁ ବିଶେଷ କରି ନୃତ୍ୟ ସଂଯୋଗ ସଂପର୍କରେ ଚିନ୍ତା କରାଗଲା । ସେହି ସମୟରେ ଗଣତନ୍ତ୍ର ପ୍ରଶାସନରେ ସୁଶାସନ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ ନିମନ୍ତେ ମିଳିତ ସରକାର ଗଠନ ସଂପର୍କରେ ଚିନ୍ତା କରାଗଲା ଭଳି ନାଟକର ପୁନର୍ଜୀବନ ନିମନ୍ତେ ତହିଁରେ ବିଦଗ୍ଧ ବୃତ୍ତ ସହିତ ଲୋକବୃତ୍ତର ଏକ କଳାତ୍ମକ ସମ୍ମେଳନ(Blending) ଘଟାଇବାର ଚିନ୍ତା କରାଗଲା । ଲୋକବୃତ୍ତରୁ କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, ଜନଶ୍ରୁତି ଏବଂ ଲୋକକଥାର ଚୟନ କରାଯାଇ ସେ ସବୁଥିରେ ସମକାଳୀନତାର ସ୍ଥିତି କିଭଳି ରହିଛି ଏବଂ ସେସବୁ ସହିତ ଆଧୁନିକ ସମସ୍ୟାର ମିଶ୍ରଣ ଘଟାଇ ନାଟକ ପାଇଁ ଏକ ଅଭିନବ ଏବଂ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଶୈଳୀ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇପାରିବ କିମ୍ବା ନାହିଁ, ସେ ବିଷୟରେ ଚିନ୍ତା କରାଗଲା । ଏହାହିଁ ହେଉଛି

ସେ ସମୟରେ ଆବିଷ୍କୃତ 'ମିଥ୍' ଶୈଳୀର ସୃଷ୍ଟି ସଂପର୍କିତ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଇତିହାସ । ତେବେ ଏଠାରେ ସୂଚାଇଦେବା ନିତାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ ଯେ, ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ 'ମିଥ୍' ଶୈଳୀର ବ୍ୟବହାର ଏକ ଫେସନ୍ ନୁହେଁ । ଏହା ଏକ ସାଧନା ସାପେକ୍ଷ ପ୍ରତିଭାଯୁକ୍ତ ଉଚ୍ଚ ଧରଣର ଶିଳ୍ପୀର କାର୍ଯ୍ୟ । ଲୋକନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀର ପ୍ରୟୋଗରେ ସାମାଜିକ କଥାବସ୍ତୁର ବାସ୍ତବତା ଫୁଟାଇବା ଖଣ୍ଡାଧାରରେ ବାଟ ଚାଲିବା ଭଳି ଆୟାସ ସାଧ । ଲୋକ ଏବଂ ବିଦଗ୍ଧ ଶୈଳୀ ମଧ୍ୟରେ ଔଚିତ୍ୟ ରକ୍ଷା ଏବଂ ଭାଗମାପର ବ୍ୟବହାରରେ କୁଶଳତା ପ୍ରଦର୍ଶନ କେବଳ ଜଣେ ଦକ୍ଷ ଶିଳ୍ପୀ ଦ୍ୱାରା ହିଁ ସମ୍ଭବପର ହୋଇପାରେ । ଅପଟୁ ହାତରେ ଏହି ପ୍ରୟୋଗ କ୍ଷୀର ନୀରର ଏକାତ୍ମତା ବଦଳରେ ତିଳ ତଣ୍ଡୁଳର ପୃଥକ୍ ସ୍ଥିତି ପ୍ରକଟରେ କ୍ଳାନ୍ତିଦାୟକ ହୋଇଉଠେ । ଏଥିରେ ସାମାଜିକ କଥାବସ୍ତୁର ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟାର ଯଥାର୍ଥ ରୂପଟି ଦିଗହରା ହୋଇଯାଏ ।

ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ଏହି 'ମିଥ୍' ଶୈଳୀର ବ୍ୟବହାର କରି ତାକୁ ଅବକ୍ଷୟ ମଧ୍ୟରୁ ଉଦ୍ଧାର କରିବାର ଫଳବତୀ ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିବା ଏବଂ ତାହାକୁ ଯଥାଯଥ ଭାବରେ ରୂପ ଦେବାରେ ସାର୍ଥକତା ହାସଲ କରିଥିବା ମୁଷ୍ଟିମେୟ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପୀଙ୍କ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଚର୍ଚ୍ଚା କଲାବେଳେ ପ୍ରଥମେ ଯେଉଁ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ନାମଟି ସ୍ମରଣକୁ ଆସେ, ସେଇଟି ହେଉଛି ଜର୍ମାନ ନାଟ୍ୟକାର, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ବର୍ଟୋଲ୍ଟ ବ୍ରେଖଟ୍ (Bertolt Brect- 1898-1956)ଙ୍କ ନାମ । ତାଙ୍କ ଉପସ୍ଥାପିତ ତତ୍ତ୍ୱଟିର ନାମ ହେଉଛି 'ଏପିକ୍ ଥିଏଟର' (Epic Theatre) ସମକାଳୀନ ସମାଜର ଏକ ବ୍ୟକ୍ତିନିଷ୍ଠ (objective) ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ମନୋରଂଜନ କରିବା ହିଁ ହେଉଛି ଏହି ନୂତନ ତତ୍ତ୍ୱର ଲକ୍ଷ୍ୟ ବୋଲି ଆଲୋଚକ ୱାଲଟର୍ ୱେଲଡ୍‌ଲି (Walter Weldeli)ଙ୍କର ମତ । ସେ କହନ୍ତି – The Theatre has no other goal for Brecht than to present- us with the objective image of a given society.

ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ 'Dramatic Theatre'ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପୀ ବିରୁଦ୍ଧରେ ନିଜର ଅସନ୍ତୋଷ ପ୍ରକଟ କରି କହିଥିଲେ ଯେ, ଏହା ଦ୍ୱାରା ଜନତାଙ୍କ ସହିତ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇପାରୁ ନଥିବାରୁ ଏହା ଅର୍ଥହୀନ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଏଥିପାଇଁ ଏହା ଦର୍ଶକଗୋଷ୍ଠୀର ଆଶା ଆକାଂକ୍ଷା ପୂରଣ କରିବା ନିମନ୍ତେ ସମର୍ଥ

ହୋଇପାରୁ ନାହିଁ । ଦର୍ଶକମାନେ ତେଣୁ ଏହାଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯିବାରେ ଲାଗିଛନ୍ତି । ଏହିଭଳି ଏକ ନକାରାତ୍ମକ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇ ବ୍ରେଖ୍ଟ ନୀରବରେ ବସିରହି ନଥିଲେ । ଯିଏ ଭାଙ୍ଗିବା ବିଷୟରେ ପ୍ରସ୍ତାବ ଦେଇପାରେ, ଗଢ଼ିବା ପାଇଁ ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ସାମର୍ଥ୍ୟ ମଧ୍ୟ ତା'ର ରହିଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କର ଏପିକ୍ ଥିଏଟର ହେଉଛି ଏହିଭଳି ଏକ ବିକଳ୍ପ, ଯହିଁରେ ଜନତାର ପ୍ରତ୍ୟାଶା ଅନୁରୂପ ସମସ୍ତ ଉପାଦାନ ରହିଛି ବୋଲି ସେ ଦାବୀ କରିଥିଲେ ।

ଆମେ ପୂର୍ବରୁ ସୂଚନା ଦେଇଛୁ ଯେ, ଦୁଇ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ମଣିଷର ଦୃଷ୍ଟି ଓ ଦର୍ଶନକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ବଦଳାଇ ଦେବା ସହିତ, ତାହାର ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାରେ ମଧ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟାଇ ସାରିଥିଲା । ସମସ୍ୟା ସମାଧାନ କରିବା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଯଥାରୀତି ରାଜନୀତି ଏହାକୁ ଜଟିଳରୁ ଜଟିଳତର କରି ମଣିଷ ମଣିଷ ଭିତରେ ଭେଦଭାବର ବିରାଟ ପାଚେରୀ ଠିଆ କରିବାରେ ଲାଗିଥିଲା । ଅର୍ଥନୀତିର ମେରୁଦଣ୍ଡ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୋହଲିଯାଇ ଏଥିରେ ଭୀଷଣ ମାନ୍ଦା ଅବସ୍ଥା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥା ବୋଲି ଆଉ କିଛି ପ୍ରାୟ ନଥିଲା । ଅସ୍ଥିରତା, ଅନିଶ୍ଚୟତା, ଅସୁରକ୍ଷା ଚିନ୍ତା, ଆତଙ୍କ ଏବଂ ଅଚଳାବସ୍ଥା ଜୀବନ ଓ ଜୀବିକା କ୍ଷେତ୍ରରେ ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି କରିଚାଲିଥିଲା । ଏହିଭଳି ଏକ ସ୍ପର୍ଶକାତର ସମୟରେ କଳାର ମଧ୍ୟ କିଛି କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ରହିଛି । ମଣିଷ ପାଖରେ ଠିଆହୋଇ ତାହାର ହତାଶ ଏବଂ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ଜୀବନଧାରାରେ ଆଶାର ସାମାନ୍ୟ ଆଲୋକ ଦେଖାଇ ଅନ୍ତତଃ ତାହାର କ୍ଷତାକ୍ତ ମନରେ କିଛି ଶାନ୍ତିର ପ୍ରଲେପ ବୋଳିଦେବାର ଦାୟିତ୍ୱ ତାକୁ ହିଁ ପାଳନ କରିବାକୁ ହେବ । ଏପିକ୍ ଥିଏଟର ହେଉଛି ଏହିଭଳି ଏକ ସଂକଳ୍ପର ଫଳ । ନିଷ୍କର୍ଷ ହେଉଛି 'କାବ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର' (Poetics) ରେ କଳା ନିମନ୍ତେ ଯେଉଁସବୁ ନୀତିନିୟମ ରହିଥିଲା, 'ଏପିକ୍ ଥିଏଟର' ହେଉଛି, ତାହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ ପ୍ରକାଶ୍ୟ ପ୍ରତିବାଦ । କଳା ପାଇଁ ଅଧିକ ସ୍ୱାଧୀନତା, ନୀତିନିୟମର ନିଗଡ଼ ମଧ୍ୟରୁ ମୁକ୍ତିର ଦାବୀ ହିଁ ଥିଲା ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ମହାକାବ୍ୟିକ ଗରିମା ଫୁଟାଇବା ପାଇଁ ବ୍ରେଖ୍ଟ ଏହିଭଳି ଏକ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଥିଲେ । ଏଥିରେ ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀରେ ଆଦି-

ମଧ୍ୟ-ଅନ୍ତ ସମନ୍ୱିତ କୌଣସି ପାରମ୍ପରିକ ରୂପ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇ ନାହିଁ । ଘଟଣା ବିନ୍ୟାସରେ ଯୌକ୍ତିକତା କିମ୍ବା ଉତ୍କଣ୍ଠା, ଶୀର୍ଷବିନ୍ଦୁ ଇତ୍ୟାଦି ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ପ୍ରଥାସିଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟାଙ୍ଗଗୁଡ଼ିକୁ ଖୋଜିଲେ ନିରାଶ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ତେବେ 'ଏପିକ୍ ଥିଏଟର' ନାଟ୍ୟଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ (conflict) ଉପରେ ଅବଶ୍ୟ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଏ । ଏହାଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା ଅଗ୍ରସର ହେଉଥିବାରୁ ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବେ ବୋଲି ବ୍ରେଖ୍ଟ ମତ ଦିଅନ୍ତି । ଏହି ନାଟ୍ୟାଙ୍ଗ ଦ୍ୱାରା ହିଁ ନାଟ୍ୟକାର ଆମୂଳ ନାଟକ ପ୍ରତି ଦର୍ଶକର କୌତୂହଳ ବଜାୟ ରଖି ତାହାର ଉତ୍କଣ୍ଠା ବୃଦ୍ଧିରେ ମଧ୍ୟ ସାହାଯ୍ୟ କରିପାରିବେ । ଏପିକ୍ ନାଟକରେ ବହୁ ସାଦୃଶ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାବଳୀ ସ୍ଥାନ ପାଇପାରେ । ଏଥିରେ ସମାନ୍ତରାଳତା ମଧ୍ୟ ଆସିଯାଇପାରେ । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକରେ କାହାଣୀର ସମଗ୍ରତା ହିଁ ଦର୍ଶକକୁ ତାହା ସଂପର୍କରେ ଏକ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଅନୁଭବ ଦେଉଥିବାବେଳେ ଏପିକ୍ ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦୃଶ୍ୟ ଏକ ଉପନ୍ୟାସର ପରିଚ୍ଛେଦ ଭଳି ସ୍ୱୟଂସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଅଭିପ୍ରାୟଯୁକ୍ତ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦୃଶ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ପରିବେଷଣ କରିଥାଆନ୍ତି ।

ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକରେ ନାଟକ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସଂପର୍କରେ ସୂଚନା ଦେବା ପାଇଁ 'ପ୍ରସ୍ତାବନା' ବୋଲି ଗୋଟିଏ ଅଂଶ ଥାଏ, ଯହିଁରେ ନଟନଟୀ ଏବଂ ସୂତ୍ରଧାର ଇତ୍ୟାଦି ଚରିତ୍ର ଏହି ଦାୟିତ୍ୱ ନିର୍ବାହ କରନ୍ତି । କୌଣସି କୌଣସି ନାଟ୍ୟକାର ସୂତ୍ରଧାରକୁ ନାଟକର ବ୍ୟାଖ୍ୟାକାରୀ ଚରିତ୍ର ରୂପରେ ମୂଳରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବ୍ୟବହାର କରିଥିବାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ 'ନାଟକ'ରେ 'କୋରସ୍' ବା 'ସମବେତ ଗାନ' (କାହାରି କାହାରି ମତରେ ଏହା ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ ଏକ ଚରିତ୍ର) ଦ୍ୱାରା ଏହି କାର୍ଯ୍ୟ କରାଯିବାର ବିଧାନ ଦେଇଥିବା ବେଳେ ଭରତ ଏଥିପାଇଁ ସୂତ୍ରଧାରକୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଛନ୍ତି । ବ୍ରେଖ୍ଟ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର କିଛି କଥା ଭଳି ଏହି ଚରିତ୍ରଟିକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ମଝିରେ ମଝିରେ ସେ ମଞ୍ଚକୁ ଆସି ନାଟ୍ୟଘଟଣା ଏବଂ ତାହାର ସାମାଜିକ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରେ । ଭରତ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ଅଭିନୟ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଅନ୍ତି । କାହାଣୀ-ଅତିରିକ୍ତ କୌଣସି ଚରିତ୍ର ମଝିରେ ପଶିଆସିଲେ, ଅଭିନୟଠାରୁ ଦର୍ଶକମାନେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇଯାଆନ୍ତି । ଏହାଦ୍ୱାରା ରସ ଗ୍ରହଣରେ

ଅସୁବିଧା ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ତେବେ ବ୍ରେଖ୍ଟ୍ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଦୃଶ୍ୟଠାରୁ ପୃଥକ୍ କରି ନାଟ୍ୟାବବୋଧ ପାଇଁ ଯେଉଁ ନୂତନ ଶୈଳୀ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ, ଏହି ଚରିତ୍ର ସେଥିପାଇଁ ବିଶେଷ ସହାୟକ ହୁଏ ।

ଏପିକ୍ ନାଟକରେ ସଂଗୀତର ସ୍ଥିତି ସଂପର୍କରେ ପୂର୍ବରୁ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି, ବ୍ରେଖ୍ଟ୍ ନାଟକ ପାଇଁ ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ସଙ୍ଗୀତ ବ୍ୟବହାରର ବିଧାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ଆମର ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକ– ବିଶେଷ କରି ଲୋକନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ନାଟ୍ୟକାର ଘଟଣାର ଅଗ୍ରଗତି ସଙ୍ଗୀତ ସାହାଯ୍ୟରେ ହିଁ ସୂଚଇ ଥାଆନ୍ତି । ଭବିଷ୍ୟତ୍ ଘଟଣାର ସୂଚନା ମଧ୍ୟ ଏହାଦ୍ୱାରା ଦିଆଯାଇଥାଏ । ତେବେ ଏପିକ୍ ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତର ଭୂମିକା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ଏଠାରେ ସଙ୍ଗୀତ ହୁଏ ନାଟକର ବ୍ୟାଖ୍ୟାକାର । ନାଟକ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଅଭିମତ ଦର୍ଶକମାନେ ସଙ୍ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ହିଁ ଶୁଣିବାକୁ ପାଇଥାଆନ୍ତି । ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ଆନ୍ତରିକ ଭାବ, ମାନସିକତା ଇତ୍ୟାଦି ପ୍ରକାଶ କରିବା ପାଇଁ ବିଭିନ୍ନ ରଙ୍ଗର ଆଲୋକ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଆନ୍ତି । ଆଲୋକ ସମ୍ପାତର ବିଭିନ୍ନ କୌଶଳ ଦ୍ୱାରା ଘଟଣା ପରମ୍ପରାର ସୂଚନା ମଧ୍ୟ ଦେଇଥାଆନ୍ତି । ତେବେ ଏପିକ୍ ନାଟକରେ ଆଲୋକ ସମ୍ପାତର ଏହି ଆଧୁନିକ ଉପଯୋଗକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାନ କରାଯାଇ ନାଟକ ପାଇଁ କେବଳ ଗୋଟିଏ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଶୁଭ୍ର ଆଲୋକ ହିଁ ଯଥେଷ୍ଟ ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି ।

ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ଏଠାରେ ଏପିକ୍ ନାଟକର ଆକୃତି ଏବଂ ପ୍ରକୃତି ସଂପର୍କରେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ସୂଚନା ଦିଆଗଲା । ତେବେ ନାଟକ ପାଇଁ ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କର ମୁଖ୍ୟ ଅବଦାନ ଏବଂ ତାଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ସଂପର୍କରେ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କିଛି କୁହାଯାଇ ନାହିଁ । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ 'ଡ୍ରାମାଟିକ୍ ଥିଏଟର' ଆଉ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ପୂରଣ କରିପାରୁ ନାହିଁ ବୋଲି ଅଭିଯୋଗ କରି ବ୍ରେଖ୍ଟ ନିଜର ଏହି 'ଏପିକ୍ ଥିଏଟର' ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କଲେ । ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକରେ ଅଭିନେତା ଏବଂ ଚରିତ୍ର, ଦର୍ଶକ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଏକାତ୍ମକତା ପ୍ରସଙ୍ଗ କୁହାଯାଉଥିଲା, ନାଟକର ସଫଳତାରେ ଯାହାର ଭୂମିକା ଅନନ୍ୟ ଥିବାର ଜଣାଥିଲା, ବ୍ରେଖ୍ଟ ସେହି ବିଶ୍ୱାସ ଉପରେ ପ୍ରଶ୍ନଚିହ୍ନ ଲଗାଇଦେଲେ । ବ୍ରେଖ୍ଟ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁରେ

'ସମାଜବାଦୀ-ବାସ୍ତବବାଦ' (Socialist Realism)ର କଥା କହିଲେ । ତାଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିରେ ସମାଜବାଦୀ-ବାସ୍ତବବାଦ ହେଉଛି ଏକ ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ, ଯାହାଦ୍ୱାରା କଳା କ୍ଷେତ୍ରରେ ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଯଥାଯଥ ରୂପାୟନ ଘଟାଯାଇଥାଏ । ମନୋରଞ୍ଜନ ମାଧ୍ୟମରେ କଳା ହିଁ ପ୍ରମାଣ କରେ ଯେ, ମଣିଷର ଭାଗ୍ୟ ସମାଜ ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ । ଶ୍ରମଜୀବୀ ମଣିଷର ସୁଖଦୁଃଖର ବିବରଣୀ, ଅଶ୍ରୁ ବିଳାସର କାହାଣୀ ହେଉଛି ସମାଜବାଦୀ-ବାସ୍ତବବାଦ ଆଦର୍ଶରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ଶିଳ୍ପକଳାର ଧ୍ୟେୟ । ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି ବିଶ୍ୱଜନତାର ମଙ୍ଗଳ ଚିନ୍ତା । ଶୋଷଣହୀନ ଏକ ସମାଜ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହେଉଛି ଏହି କଳାର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଶ୍ରମିକ ଆଉ ଶୋଷଣ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଉଠାଇବା ମାତ୍ରେ 'ବିଦ୍ରୋହ'ର କଥା ସ୍ୱତଃ ଆସିଯିବ। ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ମଧ୍ୟ ସେଇ କଥା କହିଛନ୍ତି ।

ବ୍ରେଖ୍‌ଟ୍‌ଙ୍କ ଚିନ୍ତାଧାରାରେ ତେଣୁ ବାମପନ୍ଥୀ ଆଦର୍ଶର ରୂପାୟନ ଘଟିଛି ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ଶ୍ରମିକ ସମସ୍ୟା ଏବଂ ଶୋଷଣମୁକ୍ତ ସମାଜ ଗଠନର ପ୍ରସଙ୍ଗ ଉଠିଲେ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ବିପ୍ଳବ ଆଡ଼କୁ ଚାଲିଯିବା ଏକ ସାଧାରଣ ବ୍ୟାପାର । ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କୁ କେବଳ ଏଥିପାଇଁ ସ୍ମରଣ କରାଯାଏ ନାହିଁ । ଯେଉଁ ମୌଳିକ ଚିନ୍ତାଧାରା ତାଙ୍କୁ 'ବିଶ୍ୱର ନାଟ୍ୟପ୍ରେମୀ ଚିନ୍ତାନାୟକମାନଙ୍କ ସମସ୍ତରରେ ପହଞ୍ଚାଇ ଦେଇଛି, ତାହା ହେଉଛି ନାଟକ ପାଇଁ ସୃଷ୍ଟ ତାଙ୍କର 'ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦ ତତ୍ତ୍ୱ' (Theory of aliennation) ବା 'Alliennation Effect' । ବିଶ୍ୱ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତିନିଜଣ ନାଟ୍ୟକର୍ମୀ ନିଜର ମୌଳିକ ଚିନ୍ତା ନିମନ୍ତେ ପ୍ରସିଦ୍ଧ । ସେମାନେ ହେଉଛନ୍ତି ଏରୱିନ୍ ପିସ୍‌କାଟୋର (Erwin Piscator - 1893-1966), ବର୍ଟୋଲ୍ଟ ବ୍ରେଖ୍‌ଟ (Bertolt Brecht- 1898-1956) ଏବଂ କନ୍‌ଷ୍ଟାଣ୍ଟିନ୍ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭସ୍କି (Konstantin Stanislavasky- 1863-1938) ଏମାନେ ପ୍ରାୟ ସମସାମୟିକ । ଦୁଇଜଣ ଜର୍ମାନର ହୋଇଥିବା ବେଳେ ତୃତୀୟ ଜଣକ ହେଉଛନ୍ତି ଋଷ୍ୟର । ପିଶ୍‌କାଟୋର Political Theatre କଥା କହିଥିଲାବେଳେ ବ୍ରେଖ୍‌ଟ କହିଛନ୍ତି Allienation Effect କଥା ଏବଂ ଷ୍ଟାନିଷ୍ଲାକଭସ୍କିଙ୍କ ଉପଲବ୍ଧି ହେଉଛି Theory of Identification. ମଞ୍ଚାଭିନୟରେ ଯେଉଁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦ ନିମନ୍ତେ ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ସ୍ମରଣୀୟ ତାହାର ପ୍ରକୃତ ସ୍ରଷ୍ଟା ହେଉଛନ୍ତି ପିସ୍‌କାଟୋର ଏବଂ ସେହି

ପ୍ରଥମେ ମଞ୍ଚରେ ଏହାର ରୂପାୟନ ଘଟାଇଥିଲେ । ତାଙ୍କୁ ପ୍ରଶଂସା କରି ସ୍ୱୟଂ ବ୍ରେଖ୍ଟ ମଧ୍ୟ କହିଥିଲେ ଯେ, ବହୁ ପ୍ରଚଳିତ ପୂର୍ବ ପରମ୍ପରାକୁ ଭଙ୍ଗ କରି ପିସକାଟୋର୍ ହିଁ ମଞ୍ଚାଭିନୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନୂତନତା ଆଣିଥିଲେ । ନାଟକ ସଂପର୍କରେ ନିଜର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ସୂଚାଇ ପିସ୍କାଟୋର 'The Political Theatre' ନାମକ ପୁସ୍ତକ ରଚନା କରିଥିଲେ ଏବଂ ଏଇଥିରୁ ପ୍ରେରଣା ସଂଗ୍ରହ କରି ବ୍ରେଖ୍ଟ 'ଏପିକ୍ ଥିଏଟର'ର ପରିକଳ୍ପନା କରିଥିଲେ । ପିସ୍କାଟୋରଙ୍କ ଭଳି ବ୍ରେଖ୍ଟ ମଧ୍ୟ ନାଟକକୁ ସମାଜ ପରିବର୍ତ୍ତନ ନିମନ୍ତେ ଏକ ଆୟୁଧ ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରିବାକୁ ଚାହିଁଥିଲେ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ପ୍ରଚାର ମଞ୍ଚ ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର ନ କରି ମଧ୍ୟ ତହିଁରେ କିଭଳି ରାଜନୈତିକ ଏବଂ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାଗୁଡ଼ିକର ଚର୍ଚ୍ଚା କରାଯାଇପାରେ ଉଭୟ ନାଟ୍ୟକାର ତାହା ପ୍ରମାଣ କରି ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ପ୍ରସଙ୍ଗକ୍ରମେ ଏଠାରେ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇପାରେ ଯେ, ଭାରତୀୟ ନାଟକର ଆଦିପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ମଧ୍ୟ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାଗୁଡ଼ିକର ବିଶ୍ଳେଷଣ ନିମନ୍ତେ ନାଟକକୁ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିଲା । ତେବେ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଶିଳ୍ପ ଚେତନାର ଅଭାବରୁ ଏହିସବୁ ନାଟକ ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ହୋଇପଡ଼ିଥିଲେ ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ 'କ୍ଲାସିକାଲ୍ ଥିଏଟର' (Classical Theatre) ଅଭିନେତା ଓ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ଏକାତ୍ମକତା ପ୍ରତିଷ୍ଠା (Total Idendification)କୁ ନିଜର ଲକ୍ଷ୍ୟ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଥିଲା । ଚରିତ୍ରର ଆବେଗାତ୍ମକ ଅନୁଭବ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସଂଚାରିତ କରାଇପାରିଲେ ହିଁ ନାଟକ ସଫଳ ହୁଏ ବୋଲି ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ମନେକରୁଥିଲେ । ତେବେ ବ୍ରେଖ୍ଟ୍ ଏହା ନିତାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ ବୋଲି ମନେକରୁ ନଥିଲେ । ଅଭିନେତା ଏବଂ ଦର୍ଶକଙ୍କର ନିବିଡ଼ ସମ୍ପୃକ୍ତି (Total involvement) ନାଟକ ପାଇଁ ବରଂ ଏକ ଅହେତୁକ ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି କରେ ବୋଲି ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କର ମତ । ସେ ମନେକରୁଥିଲେ ଯେ, ମଞ୍ଚରେ ଯେଉଁ ନାଟକଟି ପରିବେଷିତ ହେଉଛି, ତାହାର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ହେଉଛନ୍ତି ଜଣେ ଜଣେ ସାଧାରଣ ମଣିଷ । ସେମାନଙ୍କର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପରିଚୟ ରହିଛି – ଏ ବିଷୟ ଅଭିନେତାଙ୍କ ସହିତ ଦର୍ଶକମାନେ ମଧ୍ୟ ଭଲ ଭାବରେ ଜାଣନ୍ତି । ରାମ ଚରିତ୍ରର ମୁଖା ତଳେ ଛପିରହିଥିବା ଅଭିନେତାଟି ରକ୍ତମାଂସଧାରୀ ଜଣେ ସାଧାରଣ ମଣିଷ– ଏ କଥା ଜାଣିଗଲା ପରେ ଅଭିନେତା

ଏବଂ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ସମାନୁଭୂତି ପ୍ରତିଷ୍ଠା କଦାପି ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ବରଂ ଏ ଉଭୟ ସତ୍ତା ନିଜ ନିଜର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ବଜାୟ ରଖିପାରିଲେ ହିଁ ଅଭିନୟ ଉପଭୋଗ୍ୟ ହୋଇପାରିବ ବୋଲି ବ୍ରେଖ୍ଟ ମନେକରୁଥିଲେ । ଏହାକୁ ସେ କହିଲେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ପ୍ରଭାବ (Allenation effect) । ତାଙ୍କ ମତରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ପ୍ରଭାବରେ ପରିଚିତ ମନେହୁଏ ଅପରିଚିତ । ଦେଖାଯାଉଥିବା ବସ୍ତୁ ପ୍ରତି ଏକ ନିରାସକ୍ତ ଦୃଷ୍ଟି ଅବଲମ୍ବନ କରିବାରେ ଏହା ସାହାଯ୍ୟ କରେ । ଏହାଦ୍ୱାରା ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ଦୂରତ୍ୱ ସ୍ୱତଃ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଯାଏ । ବ୍ରେଖ୍ଟ ଏହାକୁ ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ସାହାଯ୍ୟରେ ବୁଝାଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଜଣେ ଯଦି ନିଜର ମାନନୀୟ ଶିକ୍ଷକଙ୍କୁ କୌଣସି ପୁଲିସ୍ ଦ୍ୱାରା ନିଗୃହିତ ହେଉଥିବାର ଦେଖେ, ତେବେ ତା'ର ମନ ବିଷଣ୍ଣ ହୋଇଯିବା ସହିତ ଏକପ୍ରକାର ଉଦାସୀନତା ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ସେହି ଭାବଟି ହିଁ ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଦର୍ଶକକୁ ପରସ୍ପରଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରିବାର ପ୍ରଥମ ସ୍ତର । ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଶିକ୍ଷକ ଛାତ୍ରର ସମ୍ମାନାସ୍ପଦ, ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ଆଇନ ଦୃଷ୍ଟିରେ ସେ ଅପରାଧୀ । ତେଣୁ ଘୃଣ୍ୟ । ଏହିଠାରେ ହିଁ ଦର୍ଶକ ତଥା ଦୃଶ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ବ୍ୟବଧାନ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ।

ନାଟକରେ ଏହି 'ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ତତ୍ତ୍ୱ' (Alienation Theory.)ର ପ୍ରୟୋଗ ନିମନ୍ତେ ବ୍ରେଖ୍ଟ ନାଟକ ରଚନା, ଅଭିନୟ, ଆଲୋକ ସମ୍ପାତ, ଶବ୍ଦ ସଂଯୋଜନା, ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ଇତ୍ୟାଦି ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ କିଭଳି ଯତ୍ନ କରାଯାଇପାରିବ, ତାହାର ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହାଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟରେ ବସି ଅଭିନୟ ଦେଖୁଛି ବୋଲି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ଅନୁଭବ କରିପାରିବ । ଅଭିନୟରେ ଆତ୍ମବିସ୍ମୃତି କିମ୍ବା ଏକାତ୍ମକତାର ପ୍ରସଙ୍ଗ ଉଠିବ ନାହିଁ । ଏହାଦ୍ୱାରା ଆହୁରି ଗୋଟିଏ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣା ମଧ୍ୟ ଘଟିବ । 'ବାସ୍ତବତାର ମାୟା' (Illusion of reality) ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ମଞ୍ଚରେ ଯାହା କରାଯିବ, ଦର୍ଶକ ପୂର୍ଣ୍ଣ ସଚେତନ ରହି ଏହାକୁ ଉପଭୋଗ କରିପାରିବ ।

ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ନିମନ୍ତେ ଏହାର ଅଭିନୟ କୌଶଳକୁ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରୂପ ଦେବାକୁ ହେବ ବୋଲି ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କର ମତ । ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ମାନସିକ ଯୋଗାଯୋଗ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଏହା ଯେଉଁଭଳି ସର୍ବତୋ ଭାବରେ ସମର୍ଥ ହୁଏ ନାଟ୍ୟକାର ତାହା ଦେଖିବେ । ବ୍ରେଖ୍ଟଙ୍କ ନାଟକର ଅଭିନେତା ଅନ୍ୟ

ସାଧାରଣ ନାଟକର ଅଭିନେତା ଭଳି ଚରିତ୍ର ସହିତ ନିଜକୁ କଦାପି ଏକାତ୍ମ କରିଦିଏ ନାହିଁ । ବରଂ ଇଚ୍ଛାକୃତ ଭାବରେ ସେ ତାହାଠାରୁ ଦୂରତ୍ୱ ରକ୍ଷା କରିବା ନିମନ୍ତେ ପ୍ରଶିକ୍ଷିତ ହୋଇଥାଏ ।

ଏପିକ୍ ନାଟକର ଗଠନ କୌଶଳ ମଧ୍ୟ ଏହି କାରଣରୁ ସାଧାରଣ ନାଟକର ଗଠନ ପ୍ରଣାଳୀଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ପ୍ରଥମ କଥା ହେଉଛି 'ଏପିକ୍ ନାଟକ' କଥାବସ୍ତୁ ସାଧାରଣ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଭଳି ଆଦି-ମଧ୍ୟ-ଅନ୍ତ ବିଶିଷ୍ଟ ହୁଏ ନାହିଁ । ନାଟକର ଅଙ୍କ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟଯୋଜନା ମଧ୍ୟ ପରସ୍ପର ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ ନୁହନ୍ତି । ଏପିକ୍ ନାଟକରେ ବହୁ ସାଦୃଶ୍ୟଯୁକ୍ତ ଘଟଣାବଳୀର ଉପସ୍ଥାପନା କରାଯାଏ । ଏହାକୁ ପୁଣି କୁହାଯାଏ ବହୁ ସ୍ୱୟଂସଂପୂର୍ଣ୍ଣ କାହାଣୀର ଏକ କଳାତ୍ମକ ସମାହାର ।

ଏପିକ୍ ନାଟକରେ ଏକ ଯୋଗସୂତ୍ର ରକ୍ଷାକାରୀ ଚରିତ୍ର ରହିଥାଏ ଯାହା ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦୀ ତତ୍ତ୍ୱର ପ୍ରଚାରରେ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରେ । ନାଟ୍ୟ ଘଟଣାର ବର୍ଣ୍ଣନା ତଥା ଏହାର ସାମାଜିକ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ହେଉଛି ଏହାର କାର୍ଯ୍ୟ । ତାହାର ଏହି କାର୍ଯ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ମଞ୍ଚମୋହଠାରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ମିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ରହେ । ଏପିକ୍ ନାଟକ ସଙ୍ଗୀତ ବ୍ୟବହାରକୁ ସମର୍ଥନ କରେ ଏବଂ ଏହାର ଆଲୋକ କିମ୍ୱା ଶବ୍ଦଯୋଜନାରେ ବିଶେଷ କୌଶଳ ପ୍ରୟୋଗ କରା ନଯାଇ ଏହାକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ସରଳ ଏବଂ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ରଖାଯାଏ । ଦର୍ଶକକୁ 'ନାଟ୍ୟିକ ମାୟା'ରୁ ଦୂରେଇ ରଖି, ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଓ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ଯଥାସମ୍ଭବ ବ୍ୟବଧାନ ସୃଷ୍ଟି କରି ପୁଣି ନାଟକ ସହ ଦର୍ଶକର ମାନସିକ ଯୋଗାଯୋଗ ଏକପ୍ରକାର ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି, ତାହାର ବିଶ୍ଳେଷଣାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ବ୍ୟାପକ ବିସ୍ତାର ହିଁ ହେଉଛି ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନିଜର 'କାବ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ' (Poetics) ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ହୃଦୟ ଜୟ କରିବା ନିମନ୍ତେ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ଉପଦେଶ ଦେଇଥିବାବେଳେ ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକର ମସ୍ତିଷ୍କ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିବାକୁ ଚାହାଁନ୍ତି । ଅର୍ଥାତ୍ 'ଆମୋଦନ' ସହିତ ନାଟକରେ 'ଚିନ୍ତା ପାଇଁ' ମଧ୍ୟ ଯଥେଷ୍ଟ ଖୋରାକ୍ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ ବୋଲି ତାଙ୍କ ମତ । ଅନ୍ୟ ଭାବରେ କହିଲେ 'One must enjoy the play also think about the drama' ବୌଦ୍ଧିକତାର ଆବରଣରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରୁଥିବାରୁ ଏଥିରେ

ଆବେଗ ପ୍ରବଣତା ଇତ୍ୟାଦିର ବିଶେଷ କୌଣସି ଭୂମିକା ନଥାଏ । ଭାବ ସମ୍ବେଦନା ଚିନ୍ତାକୁ ଶ୍ଲଥ କରି ମଣିଷକୁ ଏକପ୍ରକାର ଜଡ଼ ଏବଂ କ୍ଲୀବ କରିଦେଉଥିବାରୁ ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ଏ ସବୁର ସମର୍ଥନ କରିନାହାନ୍ତି । ଏହା ଫଳରେ 'ଜୀବନ ନାଟକ ଭଳି' ନ ହୋଇ 'ନାଟକ ହୋଇଯାଏ ଜୀବନ' ଭଳି ।

ଯୁଗ ଯୁଗର ପାରମ୍ପରିକ ବିଶ୍ୱାସକୁ ଭାଙ୍ଗି ଏହି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୂତନ 'ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦୀ ତତ୍ତ୍ୱ'ର ଉପସ୍ଥାପନ ଏକ ସହଜସାଧ ବ୍ୟାପାର ନଥିଲା । ଏଥିପାଇଁ ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କୁ ବହୁ କୌଶଳ ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଛି । ଲୋକନାଟକ ସାହାଯ୍ୟରେ ସେ ନିଜର ଶୈଳୀକୁ 'ମହାକାବ୍ୟର ଗରିମା'ରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରଚଳିତ ପ୍ରଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହ କରିଥିବାରୁ ତାଙ୍କୁ ଜଣେ 'ବିପ୍ଳବୀ ନାଟ୍ୟକାର' ବୋଲି ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇପାରେ । ତାଙ୍କ ମତରେ ଶ୍ରମଜୀବୀମାନଙ୍କ ଆଗରେ ଏବେ ଦୁଇଟି ରାସ୍ତା । ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ମଥାକୁ ନିଜ ପାଦତଳକୁ ନୁଆଁଇ ଆଣ, କିମ୍ବା ନିଜର ମଥାଟି ମାନଙ୍କୁ ସେମାନଙ୍କର ପାଦତଳେ ପିଷ୍ଟ ହେବାକୁ ବଢ଼ାଇ ଦିଅ– ଏହାଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ ଉପାୟ ନାହିଁ । ଏହି ସଂଳାପରୁ ବିପ୍ଳବ ପ୍ରତି ତାଙ୍କର ଆଭିମୁଖ୍ୟର ସ୍ପଷ୍ଟ ପରିଚୟ ମିଳିଥାଏ । ମାର୍କସ୍‌ବାଦୀ ଦର୍ଶନ ହିଁ ତାଙ୍କର ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶକୁ ଗଭୀର ଭାବରେ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିବାର ଜଣାଯାଏ । ସେ ଏହି ବାଟରେ ଏକ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ସମାଜର ବାର୍ତ୍ତା ତାଙ୍କର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚାଇ ଦେବା କଥା ଚିନ୍ତା କରିଥିଲେ । ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ନିଜର ବାର୍ତ୍ତା ପରିବେଷଣ ଶୈଳୀକୁ କଳାତ୍ମକ, ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ତଥା ଆକର୍ଷଣୀୟ କରିବା ନିମନ୍ତେ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀର ସହାୟତା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ଏଥିପାଇଁ ସେ ଏପିକ୍ ରୀତିର ଉପଯୋଗୀ ଜାପାନୀ 'କାବୁକୀ', 'ନୋହ' ଏପରିକି ଭାରତୀୟ ପାରମ୍ପରିକ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀର ବ୍ୟବହାର କରିବା ପାଇଁ ଉଦ୍ୟମ କରିଥିଲେ ।

ବ୍ରେଖ୍‌ଟ ଜୀବନ ସଂଗ୍ରାମର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କଲାବେଳେ ଏହାର ନେତିବାଦୀ ରୂପଟିକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ଦୂରେଇ ଦେବା ସଂପର୍କରେ ସତର୍କ ଥିଲେ । ଫଳରେ ସେ ତାଙ୍କର ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଶୋଷଣମୁକ୍ତ ଏକ ଶ୍ରେଣୀହୀନ ସମାଜର କଥା କହୁଥିବାବେଳେ 'ଆଶା ଏବଂ ସମ୍ଭାବନା'ର ଚିତ୍ର ଦେଖାଇ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ସଚେତନ କରିବା ପାଇଁ ଉଦ୍ୟମ କରୁଥିଲେ । ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ଏହା ହିଁ ହେଉଛି ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିଚୟ ।

ତେବେ ବ୍ରେଖ୍ଟ ଯେଉଁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦୀ ତତ୍ତ୍ୱ (Theory of Alienation)ର ପ୍ରଚାର ନିମନ୍ତେ ଜୀବନବ୍ୟାପୀ ସଂଗ୍ରାମ କରିଗଲେ ଏବଂ ବିଶ୍ୱବ୍ୟାପୀ ଖ୍ୟାତି ଅର୍ଜନ କଲେ, ତାଙ୍କର ପ୍ରାୟ ସମସାମୟିକ ରୁଷିଆର ନାଟ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ, ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭସ୍କି ଠିକ୍ ତା'ର ବିପରୀତ ତତ୍ତ୍ୱଟିକୁ ପ୍ରଚାର କରି ମଧ୍ୟ କିଛି କମ୍ ପ୍ରସିଦ୍ଧି ଲାଭ କରିନାହାନ୍ତି । ତାଙ୍କର ସେହି ତତ୍ତ୍ୱକୁ 'ଥିଓରି ଅଫ୍ ଆଇଡେଣ୍ଟିଫିକେସନ୍' (ଏକାତ୍ମ-ତତ୍ତ୍ୱ) ବୋଲି କୁହାଯାଇଥାଏ । ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭସ୍କି ସ୍ପଷ୍ଟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି, ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଦର୍ଶକ- ଏ ଉଭୟ ସତ୍ତା ମଧ୍ୟରେ ତାଦାତ୍ମ୍ୟ ସ୍ଥାପନ ଦ୍ୱାରା ହିଁ ନାଟକ ସଫଳ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରଥମ ଦାୟିତ୍ୱ ଏଥିପାଇଁ ଅଭିନେତା ଗ୍ରହଣ କରିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଚରିତ୍ରଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ନୁହେଁ, ବରଂ ତାହା ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହେବା ଦ୍ୱାରା ହିଁ ଅଭିନେତା ମଂଚରେ ତାକୁ ଯଥାଯଥ ଭାବରେ ରୂପାୟିତ କରିପାରିବ ଏବଂ ଦର୍ଶକମାନେ ମଧ୍ୟ ତାହା ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପନ କରିପାରିବେ । ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭସ୍କିଙ୍କର 'ଏକାତ୍ମତତ୍ତ୍ୱ'ର ଏହା ହିଁ ହେଉଛି ସାରକଥା । ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ସହ ଏହି ଦର୍ଶନର ବେଶ୍ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରହିଛି ।

ବ୍ରେଖ୍ଟ ନାଟ୍ୟଜଗତର ଜଣେ ମହାନ୍ କଳାକାର । ନାଟକ ପାଇଁ ତାଙ୍କର ସମର୍ପଣକୁ ଏବଂ ବହୁ ସ୍ମରଣୀୟ ଅବଦାନକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ତେବେ ତାଙ୍କର ଏହି 'ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦୀ-ପ୍ରଭାବ' ଏବେ ମଧ୍ୟ ଆମର ଦୁର୍ବୋଧ ହେଇ ରହିଯାଇଛି । ଅଭିନୟକୁ ବାସ୍ତବତାର ନିକଟକୁ ନେଇ ଆସିଲେ ହିଁ ତହିଁରେ ପ୍ରାଣ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୁଏ । ଭାରତୀୟ ମାନସିକତାରେ ଏହାହିଁ ହେଉଛି ଏହାର ସାରମର୍ମ । ଏଥିପାଇଁ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଅଭିନେତାର ଆତ୍ମବିସ୍ମୃତି ହିଁ ହେଉଛି ଏକମାତ୍ର ଉପାୟ । 'ରାମଲୀଳା'ର ହନୁମାନ ଯେତେବେଳେ ରାବଣ ସହିତ ବାକ୍ ସମରରୁ ସାମୟିକ ବିରତି ନେଇ ଆସରର ଗୋଟିଏ କଣରେ ଝୁଲୁଥିବା ଲାଇଟ୍‌ରେ ପମ୍ପ ମାରିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କରେ, ଭାରତୀୟ ଦର୍ଶକମାନେ ପରମ ଆହ୍ଲାଦରେ ଫାଟିପଡ଼ନ୍ତି । ସେଇ ଦର୍ଶକମାନେ ପୁଣି ଯେତେବେଳେ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଭକ୍ତିର ସହିତ ରାମକୃଷ୍ଣ ଭୂମିକାରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବା ଅଭିନେତାଙ୍କର ପାଦ ଛୁଇଁ ତାଙ୍କୁ ପୂଜା କରନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ତା' ପଛରେ ରହିଥାଏ ଏହି ତାଦାତ୍ମ୍ୟ ଭାବ । ବ୍ରେଖ୍ଟ ଭାରତୀୟ ଦର୍ଶକଙ୍କର ଏହି

ଭାବ ଦେଖିଥିଲେ, ତାଙ୍କର ସମାଜବାଦୀ-ବାସ୍ତବବାଦ ଆଧାରରେ ପରିକଳ୍ପିତ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦୀ ତତ୍ତ୍ୱରେ ସଂଶୋଧନ ନିଶ୍ଚୟ ଆଣିଥାଆନ୍ତେ, ଏଥିରେ ଆମର ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ମାନସିକତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆମେ ବିଦେଶୀ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ବିକଶିତ ମାନସର ସମକକ୍ଷ ନୁହେଁ, ତେଣୁ ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ ତତ୍ତ୍ୱର ଗଭୀରତା ବୁଝିବା ଆମ ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ-ଆମର ଏହି ଦୁର୍ବଳତାକୁ ମାନିନେଇ ଆମେ କହିବାକୁ ବାଧ ହେଉଛୁଁ ଯେ, ବ୍ରେଖ୍‌ଟଙ୍କ ମୌଳିକ ଚିନ୍ତାକୁ ଆମେ ସମ୍ମାନ କରିପାରୁ, ତେବେ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭସ୍କି ହେଉଛନ୍ତି ଆମ ଘରର ମଣିଷ । ସେ ଆମରି କଥା ହିଁ ଆମକୁ ଶୁଣାଇଛନ୍ତି । ଏହି କାରଣରୁ ଆମର ନମସ୍ୟ- ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟକର୍ମୀମାନଙ୍କର ପରମ ପୂଜନୀୟ ।



ଊନବିଂଶ ଶତକର ସାମାଜିକ ଆନ୍ଦୋଳନ ଓ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଆଦିପର୍ବ

ଊନବିଂଶ ଶତକ ହେଉଛି ଭାରତୀୟ ନବଜାଗରଣର ଉନ୍ମେଷ ଓ ଉତ୍ତରଣର କାଳ । ୧୭୫୭ରେ ପଲାସି ଯୁଦ୍ଧପରେ ଭାରତରେ ଇଂରେଜ ଶାସନର ଭିତ୍ତି ସ୍ଥାପିତ ହୋଇଥିଲା ଏବଂ ୧୮୫୭ର ସିପାହୀ ବିଦ୍ରୋହ ପରେ ଏହା ଦୃଢ଼ ହୋଇଥିଲା । ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର, ଯୋଗାଯୋଗ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଉନ୍ନତି, ଡାକତାର ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଆରମ୍ଭ ତଥା ମୁଦ୍ରଣ ଯନ୍ତ୍ର ସ୍ଥାପନ ଫଳରେ ପତ୍ର ପତ୍ରିକା, ପୁସ୍ତକାଦିର ପ୍ରକାଶ ଦ୍ୱାରା ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଜନତାର ଦୃଷ୍ଟି କୋଣରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖା ଦେଇଥିଲା । ହେତୁବାଦୀ ମନୋବୃତ୍ତିର ଆତ୍ମ ପ୍ରକାଶ ଫଳରେ ସେମାନେ କ୍ରମଶଃ ଯୁକ୍ତିବାଦୀ ହୋଇଉଠୁଥିଲେ ଏବଂ ତଥ୍ୟ ପ୍ରମାଣ ବ୍ୟତୀତ କୌଣସି କଥାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବାକୁ ରାଜି ହେଉ ନ ଥିଲେ । ଦେଶରେ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଯେଉଁ କୁସଂସ୍କାର, ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ, ଧାର୍ମିକ ବ୍ୟଭିଚାର, ସାମାଜିକ କୁପ୍ରଥା ଇତ୍ୟାଦି ଭରି ରହିଥିଲା, ତାହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏଇ ଶିକ୍ଷିତ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଗୋଷ୍ଠୀ ହିଁ ପ୍ରଥମେ ସ୍ୱର ଉଠାଇ ଥିଲେ । ସାହିତ୍ୟ ହେଲା ଏହାର ମାଧ୍ୟମ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣ ଦେଲେ କଥାଟା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଯିବ । ବଙ୍ଗଦେଶର ତାରକେଶ୍ୱର ହେଉଛି ଏକ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଶୈବପୀଠ । ଗତ ଶତକର ସତୁରୀ ଦଶକରେ ଏଠାର ମହନ୍ତ ଥିଲେ ମାଧବ ଗିରି । ୧୮୭୩ ମସିହାରେ ଏଲୋକେଶୀ ନାମକ ଏକ ଗ୍ରାମ୍ୟବଧୂ ସହିତ ତାଙ୍କର ଅନୈତିକ ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପିତ ହେଲା । ଏଲୋକେଶୀର ସ୍ୱାମୀ ନବୀନ ବିଦେଶରେ ଥାଏ । ସମସ୍ତ କଥା ଶୁଣିବା ପରେ ମଧ୍ୟ ଆର୍ଥିକ ତଥା କାୟିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସବଳ ମହନ୍ତ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉଠାଇ ପାରେ ନାହିଁ । ପତ୍ନୀକୁ ବାରଣ କରି କିମ୍ବା ତାକୁ ସ୍ଥାନାନ୍ତର ପଠାଇବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କରି ମଧ୍ୟ ତହିଁରେ ସଫଳ

କାମ ହୋଇ ପାରେ ନାହିଁ । ମାଧବ ଗିରି ନିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱରେ ତା'ର ଲାଳସା ପୂର୍ଣ୍ଣ କରିଚାଲେ । ଶେଷରେ ନିରୂପାୟ ନବୀନ ପତ୍ନୀକୁ ହତ୍ୟାକରେ ଏବଂ ଦୀର୍ଘ ବିଚାର ପରେ ଦ୍ୱୀପାନ୍ତର ଦଣ୍ଡପାଏ । ମହନ୍ତ ମଧ୍ୟ ଜେଲ୍‌ଦଣ୍ଡ ଭୋଗେ । ଏଇ ଘଟଣାକୁ ନେଇ ସେତେବେଳେ ସମଗ୍ର ଦେଶରେ ହଇଚଇ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ବିଶେଷ କରି ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଈଶ୍ୱର ପ୍ରତିନିଧି ଏଇ ପରଜୀବୀ ଗୋଷ୍ଠୀର ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାର ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରତିବାଦ କରାଯାଇଥିଲା । ୧୮୭୩ ରୁ ୧୮୮୧ ମସିହା ମଧ୍ୟରେ କେବଳ ବଙ୍ଗଳାରେ ଏଇ ବିଷୟକୁ ନେଇ ୩୪ ଖଣ୍ଡ ନାଟକ ପ୍ରହସନ ଲେଖା ଯାଇଥିଲା । ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ନିରଙ୍କୁଶ ବ୍ୟଭିଚାର ଚଳାଇ ଆସୁଥିବା ଏଇ ଗୋଷ୍ଠୀର ପ୍ରକୃତ ରୂପକୁ ସାଧାରଣ ଜନତା ଆଗରେ ଖୋଲି ଦିଆଯାଇଥିଲା । ଲକ୍ଷ୍ମୀ ନାରାୟଣ ଦାସ ଏ ବିଷୟରେ ପ୍ରଥମ ନାଟକ ଲେଖନ୍ତି 'ମୋହାନ୍ତେର ଏଇ କି କାଜ' (୧୮୭୩) ନାମ ଦେଇ । ୧୮୭୩ରେ ସାତ ଖଣ୍ଡ, ୧୮୭୪ରେ ଅଠରଖଣ୍ଡ, ୧୮୭୫ ଓ ୧୮୭୬ରେ ଖଣ୍ଡିଏ ଲେଖା ନାଟକ ଏହାକୁ ନେଇ ଲେଖାଯାଇଥିଲା । ଓଡ଼ିଶାରେ ଜଗନ୍ମୋହନଙ୍କର 'ବାବାଜୀ' (୧୮୭୭) ହେଉଛି ଏହି ଚେତନାର ଏକ ଅନୁସରଣ ମାତ୍ର । କହିବାର କଥା ହେଉଛି, ଯେଉଁ ବିଷୟ ପୂର୍ବରୁ ଭାଗ୍ୟ ଭବିତବ୍ୟ ନାମରେ ନୀରବରେ ଗ୍ରହଣ କରିନିଆ ଯାଉଥିଲା, ବର୍ତ୍ତମାନ ସେଥିପାଇଁ ପ୍ରତିବାଦ କରିବାକୁ ଲୋକଙ୍କ ମନରେ ଦମ୍ଭ ଆସି ଯାଇଥିଲା ଏବଂ ଇଂରେଜ ଶିକ୍ଷା ଓ ସଂସ୍କୃତିର ପ୍ରସାର ହିଁ ଏଥିପାଇଁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଦାୟୀ । ମହନ୍ତର ଦଣ୍ଡଭୋଗ ଲୋକ-ପ୍ରତିବାଦର ଏକ ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ ପରିଣାମ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହା ଦ୍ୱାରା ପ୍ରତିବାଦ ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସାହସ ଓ ଉତ୍ସାହ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା ।

ପ୍ରସଙ୍ଗକ୍ରମେ ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ଊନବିଂଶ ଶତକର ଶେଷ ପାଦକୁ ଓଡ଼ିଶା ତଥାପି ଅନଗ୍ରସର ଥିବାରୁ ସଂସ୍କାର ପ୍ରବୃତ୍ତି ଏଠାରେ କୌଣସି ଆନ୍ଦୋଳନ ରୂପରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇ ନାହିଁ । ବଙ୍ଗଦେଶରେ ଯାହା ହେଉଥିଲା, ଏଠାକାର ଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀ କେବଳ ଆଖିବୁଜି ତାହାର ଅନୁସରଣ କରୁଥିଲେ ମାତ୍ର । ଏହି କାରଣରୁ ଆଦୌ ସ୍ଥାନୀୟ ହୋଇ ନଥିବା କେତେକ ସମସ୍ୟା ମଧ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଯାଉଥିଲା । ଏହି ଭଳି ଗୋଟିଏ ସମସ୍ୟା ହେଉଛି ବୃଦ୍ଧବିବାହ । କୌଳିନ୍ୟ

ପ୍ରଥାର ଦୌଲତରୁ ବଙ୍ଗ ଦେଶରେ ଅଶୀତିପର ବୃଦ୍ଧ ମଧ ନିର୍ବିକାରରେ ଶତାଧିକ ବିବାହ କରି ବସୁଥିଲେ । ପଣନେଇ ଘରେ ପହଞ୍ଚିବା ପୂର୍ବରୁ ବର ତ ବାଟରେ ପଡ଼ି ମରୁଥିଲା ଏବଂ ସମାଜରେ ଛାଡ଼ିଯାଉଥିଲା ଶହ ଶହ ଅସହାୟ ବିଧବା । ଏଥିରେ ବ୍ୟଭିଚାର ବଢ଼ିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ତେଣୁ ସେଠାରେ ଏହି କଳଙ୍କିତ ପ୍ରଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଆନ୍ଦୋଳନ କରାଯାଇଥିଲା । ଓଡ଼ିଶାରେ କିନ୍ତୁ ସ୍ଥିତି ଥିଲା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ଏଠାରେ କୌଳିନ୍ୟ ପ୍ରଥା ଆଦୌ ନ ଥିଲା । ମୁଷ୍ଟିମେୟ ସାମନ୍ତ କିମ୍ବା କୌଣସି ନିମ୍ନ ବର୍ଗୀୟ ବ୍ୟକ୍ତି ଦୁଇତିନି ବିବାହ କରି ବସିଲେ ମଧ ଏହା ଥିଲା ବ୍ୟତିକ୍ରମ । ଏଥିପାଇଁ କୌଣସି ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ନଥିଲା । ଅଥଚ ଜଗନ୍ମୋହନଙ୍କ ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ବୀରବିକ୍ରମଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଧିକାଂଶ ନାଟ୍ୟକାର ଏଇ ବିଷୟକୁ ନେଇ ନାଟକ ଲେଖିଲେ । ଏଥିପାଇଁ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କର 'ବୁଢ଼ାବର' ନାଟକ ପ୍ରକାଶ ପାଇଲା ପରେ ସମ୍ପାଦକ ଗୌରୀଶଙ୍କର 'ଦୀପିକା' ପୃଷ୍ଠାରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଅନୁଯୋଗ ଜଣାଇଥିଲେ । ଏ ଭଳି ଘଟଣା ଏଠାରେ କଦବା କ୍ୱଚିତ୍ ଘଟୁଥିଲେ ମଧ ତାହା ନାଟକର ବିଷୟ ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ ବୋଲି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଥିଲେ ।

ବଙ୍ଗ ସମାଜ ସେ ସମୟରେ ବିଧବା ମାନଙ୍କର ଦୁର୍ଦ୍ଦଶା, ବହୁବିବାହ, କୌଳିନ୍ୟ ପ୍ରଥା, ନିଶାସକ୍ତି, ବାଲ୍ୟ ବିବାହ, ବୃଦ୍ଧ ବିବାହ, ଯୌତୁକ ପ୍ରଥା ଏବଂ ଲାମ୍ପଟ୍ୟ ପ୍ରଭୃତି ବହୁ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଥିଲା । ଏଥିରୁ କିଛି ଓଡ଼ିଶାରେ ମଧ ଥିଲା ଏବଂ କିଛି ବଙ୍ଗଦେଶରୁ ଓଡ଼ିଶାକୁ ଅଣାଯାଉଥିଲା । ଯୌତୁକ ତଥା ଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀର ମଦ୍ୟାସକ୍ତି ହେଉଛି ଏଇ ଭଳି ଦୁଇଟି ବିଷୟ । ପୁଣି ନାରୀ ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ଫଳରେ ସେଠାକାର ପାରିବାରିକ ଜୀବନରେ ଯେଉଁ ନୂତନ ସମସ୍ୟା ଦେଖା ଦେଇଥିଲା, ତାହ କ୍ରମଶଃ ଜଟିଳ ହେବାରେ ଲାଗିଥିଲା । ତେବେ ଓଡ଼ିଶାରେ ତଥାପି ନାରୀଶିକ୍ଷାର ଆଶାନୁରୂପ ପ୍ରସାର ହୋଇ ନ ଥିଲା କିମ୍ବା ଏହା କୌଣସି ସମସ୍ୟାରରୂପ ମଧ ନେଇ ନ ଥିଲା । ତଥାପି ରାମଶଙ୍କର, ଭିକାରି ଚରଣ, ବୀରବିକ୍ରମ ପ୍ରଭୃତି ଏଇ ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ଏଥିରୁ କେବଳ ଏହା ହିଁ ପ୍ରମାଣିତ ହେଉଛି ଯେ, ସଂସ୍କାର ପ୍ରବୃତ୍ତି ଏଠାରେ କୌଣସି ସ୍ଥାନୀୟ ଚିନ୍ତାର ଫଳଶ୍ରୁତି ନୁହେଁ । ଏହା କେବଳ ସେ ଦେଶର ଚିନ୍ତାର ଅନ୍ଧ ଅନୁସରଣ ମାତ୍ର । ସେଠାରେ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର

ଅବିକଳ ଚିତ୍ର ନାଟକରେ ଦିଆ ଯାଉଥିଲା ଏବଂ ଏହା ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବିଭାଗରେ ଠିକ୍ ଏହି ଭଳି ଭାବରେ ସ୍ଥାନ ପାଉ ନ ଥିଲା । ତେଣୁ ସେ କାଳର ନାଟକକୁ ହିଁ ତତ୍ରତ୍ୟ ସମାଜର ଯଥାର୍ଥ ଦର୍ପଣ ବୋଲାଯାଇପାରେ । ଏଠିକା କ୍ଷେତ୍ରରେ ମାତ୍ର ତାହା ହୋଇ ନାହିଁ । ସମସ୍ୟା ପ୍ରଧାନ ନାଟ୍ୟରଚନାର ଆଉ ଗୋଟିଏ ଦିଗ ରହିଛି । ତାହା ହେଉଛି ଏ ସବୁ ରଚନାର ଶୈଳ୍ପିକ ଦୁର୍ବଳତା । ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ସମାଜବୋଧ ଯେତେ ତୀବ୍ର, ଶିଳ୍ପ ଚେତନା ସେତେ ଗଭୀର ନୁହେଁ । ନାଟକରେ ବକ୍ତବ୍ୟ ହିଁ ସୋଚାର ହୋଇଛି, ଶିଳ୍ପକର୍ମ ନିଖୁଣ ହୋଇ ପାରି ନାହିଁ । ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟ ଉଭୟ ପ୍ରଦେଶ ପାଇଁ ପ୍ରଯୁଜ୍ୟ । ଊନବିଂଶ ଶତକର ନବଜାଗରଣର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ହେଉଛି ସାମାଜିକ ଆନ୍ଦୋଳନରେ ନବୀନ ଓ ପ୍ରବୀଣର ସଂଘାତ ସୃଷ୍ଟି । ଯେମିତି ପ୍ରଥମରୁ ସୂଚିତ ହୋଇଛି, ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶିକ୍ଷା, ଦର୍ଶନ, ବିଜ୍ଞାନ, ସମାଜ, ରାଜନୀତିରେ ବ୍ୟକ୍ତିର ଜାଗରଣ ଫଳରେ ଯୁକ୍ତିବୋଧ, ବ୍ୟକ୍ତି ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ୟ ବାଦ, ନାରୀ ପୁରୁଷର ସାମ୍ୟ, ବିଚାର ଓ ବିତର୍କବୋଧ ପ୍ରଭୃତିର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଏହା ହିଁ ହେଉଛି 'ରେନାସାଁ' ବା 'ନବଜାଗରଣ' ।

ଏଇ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ 'ରେନାସାଁ' (Renascence) କହିଲେ ଠିକ କ'ଣ ବୁଝାଯାଏ, ସେ ବିଷୟରେ ସୂଚନା ଦିଆଯିବା ଉଚିତ୍ । ଏହାର ଅର୍ଥ ହେଉଛି The process or fact of being born a new, rebirth, renewal, revival ଏବଂ reformation ର ଅର୍ଥ ହେଲା "(a) improvememnt in former quality, alternation or removal of faults or errors. (b) Improvement of an existing state of things. institution, practice etc. a radical change for the better effected in political, religious or social affairs. (c) The action of reforming (one's own or another's) conduct of moral, improvement or amendment in this respect" । ଦୂଷିତ ସ୍ଥିତାବସ୍ଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ ହିଁ ହେଉଛି ଏହାର ମୂଳଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏହି ସମୟରେ ତତ୍ରତ୍ୟ ସମାଜରେ ଯେଉଁସବୁ କଳଙ୍କ ଥିଲା ସେ ସବୁ ଦୂରୀକରଣ ନିମନ୍ତେ ପରିବର୍ତ୍ତନ କାମନାରେ

ସମାଜ ଆନ୍ଦୋଳନର ବିଭିନ୍ନ ଧାରା ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହାର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଉଛି ୟୁରୋପୀୟ ରେନେସାଁର ଆଲୋକରେ ନିଜ ଦେଶର କୁ ଆଚାର ଓ କୁପ୍ରଥା ଗୁଡ଼ିକର ବୀଭତ୍ସତା ଅନୁଭବ ଅର୍ଥାତ୍ ଏକ ତୁଳନାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଆତ୍ମସମୀକ୍ଷା । ଏଇଥିରୁ ସଂସ୍କାର କାମନାର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ଏବଂ ଶିକ୍ଷାନୁଷ୍ଠାନ, ସଭା ସମିତି ପ୍ରଭୃତି ସାଂସ୍କୃତିକ ଅନୁଷ୍ଠାନ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହା ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯାଏ । ବ୍ରାହ୍ମ ଆନ୍ଦୋଳନ ପ୍ରଭୃତି ଏହାର ପରିପୂରକ । ନାରୀମୁକ୍ତି ପାଇଁ ସତୀଦାହ ପ୍ରଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱରୋତ୍ତୋଳନ, ସ୍ତ୍ରୀ ଶିକ୍ଷା, ସ୍ତ୍ରୀ ସ୍ୱାଧୀନତା, ବ୍ରାହ୍ମିକା ସମାଜ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପ୍ରଭୃତି ଏହାର ଅନ୍ୟଦିଗ ।

ପ୍ରବଳ ଘଟଣା ସଂଘାତରେ ସମାଜ ଆନ୍ଦୋଳିତ ହୁଏ ଏବଂ ସାହିତ୍ୟ ସଂସ୍କୃତି କ୍ଷେତ୍ରରେ ତା'ର ପ୍ରଭାବ ସଞ୍ଚାରିତ ହୁଏ । ଇଂରେଜ ସଂସ୍କୃତିର ସଂସ୍ପର୍ଶରେ ଆସିବା ପରେ ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ଯେଉଁ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ବହୁ ବିବାହ, ବାଲ୍ୟବିବାହ, ଅସମ ବିବାହ ପ୍ରଭୃତି ବିରୋଧରେ ସ୍ୱରୋତ୍ତୋଳନ ହେଉଛି, ତାହାର ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ ରୂପ । ସାମାଜିକ ଇତିହାସରେ ନାଟ୍ୟଶାଖାରେ ଏ ସମସ୍ତ ଉଲ୍ଲିଖିତ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ବିଷୟ ବସ୍ତୁରେ ମାର୍ଜିତ ରୁଚିର ପରିଚୟ ନ ଥିବାରୁ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ଅବହେଳିତ ହୋଇଛି ଏବଂ ସାମାଜିକ ଆନ୍ଦୋଳନରେ ପ୍ରାୟ ଅନାଦୃତ ହୋଇଛି । ପୂର୍ବେ ମୁସଲମାନ ଆସିଥିଲେ, ଏ ଦେଶକୁ ଲୁଟପାଟ କରି ନିଜର ସମ୍ପଦ ବଢ଼ାଇବା ଆଶାରେ । ସେଥିରୁ କିଛି ଏ ଦେଶରେ ସ୍ଥାୟୀଭାବରେ ରହିଗଲେ ମଧ୍ୟ । ସେମାନଙ୍କ ସହ ଏ ଦେଶର ବାରମ୍ବାର ଯେଉଁ ସଂଘର୍ଷ ହୋଇଛି, ତାହା ମୁଖ୍ୟତଃ ରାଜନୈତିକ । ସଂସ୍କୃତି ଦିଗରୁ ସେଭଳି କୌଣସି ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ ସଂଘାତ ଘଟିଥିବାର ଦେଖାଯାଉ ନାହିଁ । ରବୀନ୍ଦ୍ର ନାଥଙ୍କ ମତରେ ସେ ସଘଂର୍ଷ ବାହ୍ୟ, ଏକ ଚିରପ୍ରଥା ସହିତ ଆଉ ଏକ ଚିର ପ୍ରଥାର, ଏକ ବନ୍ଧାମତ ସହ ଆଉ ଏକ ବନ୍ଧା ମତର ସଂଘାତ (କାଳାନ୍ତର) ତେବେ ଇତିହାସ ସାକ୍ଷୀ – ଦୀର୍ଘକାଳ ଧରି ଏ ଦେଶରେ ଧର୍ମ ନାମରେ ଅଧର୍ମର ରାଜତ୍ୱ ହିଁ ଚାଲିଥିଲା । ଧନୀର ଅତ୍ୟାଚାର ଦରିଦ୍ରକୁ ମୁହଁ ବୁଜି ସହିବାକୁ ହେଉଥିଲା । ପୁରୁଷ ଶାସିତ ସମାଜରେ ସ୍ତ୍ରୀଜାତି ଦଳିତ ଅବସ୍ଥାରେ ଥିଲେ । ସାମାଜିକ ସମର୍ଥନରେ ବହୁ ବିବାହ, ବାଲ୍ୟ ବିବାହ ଇତ୍ୟାଦି ଚାଲିଥିଲା । ବିଧବାର ଚିତା ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେଉଥିଲା । ବିଦେଶରେ ସେତେବେଳେ ସାମାଜିକ ସମତା ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଇଁ ଯେଉଁ ବ୍ୟାପକ ଉଦ୍ୟମ

ଚାଲିଥିଲା, ତହିଁରୁ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଚାଥାମ୍, ବର୍କ, ଫକ୍ସଙ୍କର ନ୍ୟାୟ ଓ ସ୍ୱାଧୀନତା ସମ୍ପର୍କରେ ବକ୍ତୃତା, ଆମେରିକାର ଫ୍ରାଙ୍କ୍ଲିନ୍ ୱାସିଂଟନ୍‌ଙ୍କ ସ୍ୱାଧିନତା ପାଇଁ ଜୀବନଦାନ, ଫ୍ରାନ୍ସରେ ଭଲ୍‌ଟେୟାର୍, ରଷୋଙ୍କର ସାମ୍ୟ ଚେତନା ଓ ସ୍ୱାଧୀନତା ଘୋଷଣା, ୱାରେନ୍‌ହେଷ୍ଟିଂଙ୍କଦ୍ୱାରା ଭାରତରେ ବ୍ରିଟିଶ ସାମ୍ରାଜ୍ୟର ବୁନିୟାଦ୍ ପତ୍ତନ ପ୍ରଭୃତି ଭାରତର ନବ-ଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀଙ୍କ ମାନସ ରାଜ୍ୟରେ ବିକ୍ଷୋଭ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ଏହି ସମୟରେ ବଙ୍ଗ ଦେଶରେ ରାମମୋହନ ରାୟଙ୍କର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ବିଶେଷ ଅର୍ଥ ବହ ।

ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ ଯେ ଇଂରେଜମାନେ ସେତେବେଳେ ଏ ଦେଶର ଶିକ୍ଷା, ସମାଜ ଓ ସଂସ୍କୃତି ଉପରେ ହସ୍ତକ୍ଷେପ କରି ନାହାନ୍ତି । ଏଠା ସହ ସେମାନଙ୍କର ସମ୍ପର୍କ ଥିଲା ନିତାନ୍ତ ବ୍ୟବସାୟିକ । ରାମମୋହନ ରାୟ ୧୮୧୪-୧୫ ବେଳକୁ କଲିକତା ଆସନ୍ତି । ପୌତ୍ତଳିକତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଭାସମିତି କରି ଜନସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ହେଲା ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ କାର୍ଯ୍ୟ । ପଣ୍ଡିତ ଗୌରୀକାନ୍ତ ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ ତାଙ୍କୁ ବିରୋଧ କରନ୍ତି । ରାମମୋହନ ପୌତ୍ତଳିକତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ମତ ସଂଗ୍ରହ କରିବା ନିମନ୍ତେ ରଚନା କରନ୍ତି "ବେଦାନ୍ତ ଗ୍ରନ୍ଥ" । ୧୮୧୫ରେ ସ୍ଥାପିତ ହୁଏ ଆତ୍ମୀୟ ସଭା । ଏଥିରେ କୁସଂସ୍କାର, ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ସମ୍ପର୍କରେ ନିୟମିତ ଆଲୋଚନା ହୁଏ । ବାଲ୍ୟ ବିବାହ, ବହୁ ବିବାହ ଏବଂ ବିଧବା ବିବାହ ପ୍ରଭୃତି ବହୁ ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ ଖୋଜାଯାଏ । ରାମମୋହନ ସତୀଦାହ ପ୍ରଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଇଂରାଜୀରେ ଲେଖିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି । ବେଣ୍ଟିକ୍‌ଙ୍କ ସହିତ ଏ ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା କରନ୍ତି । ୧୮୨୯ରେ ସେ କାଳର ପାଞ୍ଚଜଣ ଶାସ୍ତ୍ରଜ୍ଞ ପଣ୍ଡିତ ସତୀଦାହ ବିରୁଦ୍ଧରେ ମତ ଦିଅନ୍ତି । ବେଣ୍ଟିକ୍ ସେଇ ବର୍ଷ ୪ ଡିସେମ୍ବରରେ ଏକ ଆଇନ୍ ଦ୍ୱାରା ସତୀଦାହ ପ୍ରଥା ବନ୍ଦ କରି ଦିଅନ୍ତି । ଏହା ହିଁ ହେଉଛି, ଭାରତୀୟ ସଂସ୍କାର ପ୍ରତି ଶାସକଗୋଷ୍ଠୀର ପ୍ରଥମ ହସ୍ତକ୍ଷେପ । ରକ୍ଷଣଶୀଳ ଗୋଷ୍ଠୀ ଏହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରତିବାଦ ଜଣାନ୍ତି । ଆଠଶହ ଦସ୍ତଖତ ସମ୍ବଳିତ ଏକ ପ୍ରତିବାଦ ପତ୍ର ସରକାରଙ୍କ ନିକଟକୁ ପଠାଯାଏ । କଲିକତାର ଡେପୁଟୀ ସେରିଫ ବ୍ୟଥୀ ସାହେବ- ଲୋକମତର ଉଗ୍ରତା ସମ୍ପର୍କରେ ସରକାରଙ୍କୁ ବୁଝାଇବା ପାଇଁ ବିଲାତ ଯାତ୍ରା କରନ୍ତି । ରାମମୋହନ ରାୟ ମଧ୍ୟ ନିଜ ମତ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରି ଜନସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ତାଙ୍କ ପଛେ ପଛେ ବିଲାତ ଯାଆନ୍ତି । ଶେଷ

ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଧର୍ମ ସଭାର ଏହି ଅପିଲ୍ ନୃଶଂସ ନରହତ୍ୟା ନାମରେ ପ୍ରିଭିକାଉନ୍‌ସିଲ୍‌ରେ ଛଅ–ଚାରି ଭୋଟରେ ବାତିଲ ହୋଇଯାଏ । ଏହିଭଳି ଭାବରେ ଊନବିଂଶ ଶତକର ପ୍ରଥମ ଭାଗରେ ଧର୍ମ ଓ ସମାଜ ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ଶେଷ ହୁଏ । ରାମମୋହନଙ୍କ ସକ୍ରିୟ ଉଦ୍ୟମ ଫଳରେ ଦୀର୍ଘ ପ୍ରଚଳିତ ସତୀଦାହ ପ୍ରଥାର ବିଲୋପ ଘଟେ ।

କୁସଂସ୍କାରକୁ ଏକ ସାମାଜିକ ଆନ୍ଦୋଳନର ରୂପ ଦେବା, ରକ୍ଷଣଶୀଳ ଗୋଷ୍ଠୀ ବିରୁଦ୍ଧରେ ବଳିଷ୍ଠ ଜନମତ ସୃଷ୍ଟି କରି ଶାସକ ଗୋଷ୍ଠୀକୁ ତା' ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ କରାଇବା ପ୍ରଭୃତି କାର୍ଯ୍ୟ ରାମମୋହନ ଏକାକୀ କରି ଚାଲିଥିଲେ । ବଙ୍ଗ ଦେଶରେ ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନ ଚାଲିଥିବା ସମୟରେ ବ୍ରିଟିଶ ଶାସନାଧିନ ଓଡ଼ିଶା (୧୮୦୩)ର ନିସ୍ତରଙ୍ଗ ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ଏହାର ଆଦୌ କୌଣସି ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଥିଲା କିମ୍ବା ନାହିଁ, ତାହା ଜାଣିବାର ଉପାୟ ନାହିଁ । କାରଣ ସେତେବେଳେକୁ ଓଡ଼ିଶାରେ କୌଣସି ପତ୍ର ପତ୍ରିକା ନ ଥିଲା, କିମ୍ବା ସେଭଳି କୌଣସି ଶିକ୍ଷାନୁଷ୍ଠାନ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇ ନଥିଲା । ସତୀଦାହ ଏଠାରେ ସେଭଳି କୌଣସି ଆତଙ୍କଜନକ ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି କରିଥିବା ମଧ୍ୟ ଜଣାଯାଉ ନାହିଁ, ଯଦିଓ ଏହାର ସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ମିଳୁଛି । ତେଣୁ ଏଠାକାର ସାହିତ୍ୟରେ ସେ ବିଷୟରେ କୌଣସି ଉଲ୍ଲେଖ ନ ମିଳିବା ସ୍ୱାଭାବିକ ।

ରକ୍ଷଣଶୀଳ ଓ ପ୍ରଥାଗତ କୁଆଚାର–ଆଚରଣକୁ ହଟାଇବା ନିମନ୍ତେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇ ପଡ଼ିବାରୁ କଲିକତାରେ ହିନ୍ଦୁ କଲେଜ ସ୍ଥାପିତ ହୁଏ । ଏହାର ମୂଳଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଲା ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ ହିନ୍ଦୁ ସନ୍ତାନମାନଙ୍କୁ ଇଂରାଜୀ ମାଧ୍ୟମରେ ୟୁରୋପ ଓ ଏସିଆର ସାହିତ୍ୟ ତଥା ବିଜ୍ଞାନ ସମ୍ପର୍କରେ ଶିକ୍ଷାଦାନ । ଏହା ପୂର୍ବରୁ ଅବଶ୍ୟ ଇଂରାଜୀ ନିମନ୍ତେ କେତୋଟି ସ୍କୁଲ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇ ସାରିଥିଲା । ୧୮୧୦ ରେ ମି: ଲେନାର୍ଡ଼ ଦରିଦ୍ର ବାଳକ ବାଳିକାଙ୍କ ପାଇଁ ବେନିଭୋଲେଣ୍ଟ ଇନ୍‌ଷ୍ଟିଚ୍ୟୁସନ୍ ନାମକ ଅବୈତନିକ ଶିକ୍ଷାନୁଷ୍ଠାନ ସ୍ଥାପନ କରନ୍ତି । ଏଥିରେ ବାଇବେଲ ପାଠ ବାଧ୍ୟତାମୂଳକ ଥିଲା । ୧୯୧୯ରେ ମିସେସ୍ ଦିଆର୍ସ ଓ ମିସେସ୍ ଲସନ୍ ବିଦ୍ୟାଳୟର ଶିକ୍ଷୟିତ୍ରୀମାନେ ନାରୀ ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ନିମନ୍ତେ ଜୁଭେନାଇଲ୍ ସୋସାଇଟି ସ୍ଥାପନ କରନ୍ତି । ଏମାନେ ଶାମ୍ ବଜାରର ଜାନ୍‌ବଜାର ଓ ଇଂଟାଲୀରେ ବାଳିକା

ବିଦ୍ୟାଳୟମାନ ଖୋଲନ୍ତି । ୧୮୨୧ରେ ମିସ୍‌କୁକ୍ ନାରୀ ଶିକ୍ଷା ବିସ୍ତାରରେ ସକ୍ରିୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରନ୍ତି । ତେବେ ରକ୍ଷଣଶୀଳ ଗୋଷ୍ଠୀ ପକ୍ଷରୁ ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ପ୍ରତିରୋଧ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ । ସଂସ୍କାରବାଦୀମାନେ ମଧ୍ୟ 'ଚାଳେ ଫଳତି କୁଷ୍ମାଣ୍ଡଂ ହରେର୍ମାତୁର୍ଗଳେ ବ୍ୟଥା' ପ୍ରଭୃତି ବ୍ୟଙ୍ଗ ଧର୍ମୀ ଲାଳିକା ସାହାଯ୍ୟରେ ରକ୍ଷଣଶୀଳମାନଙ୍କୁ ସମାଲୋଚନା କରନ୍ତି । ହିନ୍ଦୁ କଲେଜର ତରୁଣ ଅଧ୍ୟାପକ ଡିରୋଜିଓ ଛାତ୍ରମାନଙ୍କର ସ୍ୱାଧୀନ ଚିନ୍ତା ଓ ମତାମତ ପ୍ରକାଶ ନିମନ୍ତେ ମାନିକତଲାର ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣ ସିଂହଙ୍କ ବଗିଚା ଘରେ 'ଆକାଡେମିକ ଆସୋସିଏସନ୍' ନାମକ ସାଂସ୍କୃତିକ ସମିତି ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରନ୍ତି । ହିନ୍ଦୁଧର୍ମ ଓ ସମାଜର ତ୍ରୁଟି ବିଚ୍ୟୁତି ସମ୍ପର୍କରେ ଏଥିରେ ଆଲୋଚନା ହୁଏ । ଏ ଯୁଗକୁ ତେଣୁ ସଂସ୍କାର ଯୁଗ ନାମରେ ନାମିତ କରାଯାଇପାରେ । ଏ ସଂସ୍କାର ବାହାର ଜଗତରେ ଯେମିତି ଚାଲିଥିଲା ଭିତର ଜଗତରେ ମଧ୍ୟ ସେମିତି ସକ୍ରିୟ ହୋଇଥିଲା । ଅର୍ଥାତ୍ ୟୁରୋପ ଭଳି ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ତାହା ଚାଲିଥିଲା । ସ୍ୱାଧୀନ ଚିନ୍ତା, ଯୁକ୍ତିବୋଧ ଓ ବିତର୍କ ଶକ୍ତି ଛାତ୍ରମାନଙ୍କଠାରେ ସୃଷ୍ଟି କରି ଡିରୋଜିଓ ନାସ୍ତିକତା ଓ ବିଧର୍ମୀ ଆଚରଣ ପାଇଁ କଲେଜ କମିଟି ଦ୍ୱାରା ଅଭିଯୁକ୍ତ ହୁଅନ୍ତି । ଯାହା ଦେଖା ଯାଉଛି ସଂସ୍କାର ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ତ୍ୱରାନ୍ୱିତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ବଙ୍ଗ ଦେଶରେ ବହୁ ଲୋକଙ୍କୁ ବ୍ୟକ୍ତି ସ୍ୱାର୍ଥ ବିସର୍ଜନ ଦେବାକୁ ହୋଇଛି । ଅପମାନିତ ହେବାକୁ ପଡ଼ିଛି ଏବଂ ରାମମୋହନଙ୍କ ଭଳି ଆତ୍ମବଳୀ ମଧ୍ୟ ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଛି ।

ସେମିତି ଆଉ ଗୋଟିଏ ଜ୍ୱଳନ୍ତ ସମସ୍ୟା ଥିଲା ବିଧବାମାନଙ୍କର ଥଇଥାନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ବାଲ୍ୟବିଧବା କିମ୍ବା ବିବରାମାନଙ୍କୁ ପୁନର୍ବିବାହ ଦେଇ ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ସେମାନଙ୍କୁ ଆତ୍ମ ମର୍ଯ୍ୟାଦା ସହ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବା ନିମନ୍ତେ ଈଶ୍ୱର ଚନ୍ଦ୍ର ବିଦ୍ୟାସାଗର ଏକ ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲେ । ଏହାଛଡ଼ା ଆର୍ଯ୍ୟ ସମାଜ, ଥିଓସଫିକାଲ ସୋସାଇଟି ଆଦି ଧାର୍ମିକ ଆନ୍ଦୋଳନ ମଧ୍ୟ ନବଜାଗରଣ ପ୍ରଭାବରୁ ଜନ୍ମଲାଭ କରି ଏହାକୁ ଦୃଢ଼ କରିଥିଲେ । କେଶବ ଚନ୍ଦ୍ର ସେନ୍ ବାଲ୍ୟ ବିବାହ, ଜାତି ଭେଦ, ମୂର୍ତ୍ତିପୂଜା ଆଦିର ବିରୋଧ କଲେ ଏବଂ ବିଧବା ବିବାହକୁ ସମର୍ଥନ କଲେ । ଆର୍ଯ୍ୟ-ସମାଜ ନାରୀ ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ସହିତ ନାରୀ ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଲେ । ଏହି ସମୟରେ ହିଁ ଏକ ନୂତନ ଜାତୀୟତା ବୋଧର ଜନ୍ମ ହୋଇଛି, ଯଦିଓ ଏହା ପ୍ରକୃତ ଅର୍ଥରେ

ସେଇ ସମୟରେ ହିନ୍ଦୁତ୍ୱ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୋଇ ଥିବାରୁ ସଙ୍କୁଚିତ ହିଁ ଥିଲା । ସଂଖ୍ୟାଲଘୁ ମୁସଲମାନ ଜନତା ଏଥି ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ ନ ଥିଲେ । ଜବାହରଲାଲ ନେହେରୁ ନିଜର 'ବିଶ୍ୱ ଇତିହାସ'ରେ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି ଏବଂ କେଉଁ ପରିସ୍ଥିତିରେ ସେମାନେ ଅଗତ୍ୟା ଜାତୀୟ-ସ୍ରୋତ ସହିତ ସାମିଲ ହେଲେ ତାହା ସୂଚାଇଛନ୍ତି । ଏସବୁ ସାମାଜିକ ଆନ୍ଦୋଳନକୁ ଛାଡ଼ି ଦେଲେ ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରତ୍ୟେକ୍ଷ ସମ୍ପର୍କରେ ଆସି ଭାରତରେ ଯେଉଁ ନୂତନ ସାହିତ୍ୟ ଧାରା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା, ତହିଁରେ ବାସ୍ତବତା ସହିତ ବ୍ୟଙ୍ଗଧର୍ମିତାର ପ୍ରକାଶ ଘଟିଥିଲା । ଏ ବ୍ୟଙ୍ଗ ପ୍ରେରଣା ଓ ସମାଜ ଜୀବନର ଦୁର୍ବଳତା ଉଦ୍ଘାଟନ ହିଁ ତତ୍କାଳିନ ନାଟ୍ୟ ରଚନାର ପ୍ରରୋଚକ ଶକ୍ତି ହୋଇଥିଲା । ସମାଜ କହିଲେ ସେତେବେଳେ ଏହାର ତ୍ରୁଟି ଗୁଡ଼ିକ ହିଁ ପ୍ରଥମେ ଆଖିରେ ପଡୁଥିଲା । ଏହି ତ୍ରୁଟି ଦୁଇ ଶ୍ରେଣୀର । ଯଥା :- ଦେଶଜ ଏବଂ ଇଂରେଜୀ ଶିକ୍ଷା ସଭ୍ୟତା ପ୍ରସୂତ । ପ୍ରଥମ ଶ୍ରେଣୀରେ ଲାମ୍ପଟ୍ୟ, ବ୍ୟଭିଚାର, ବହୁ ବିବାହ, ବାଲ୍ୟ ବିବାହ, ବିଧବା ସମସ୍ୟା, ବ୍ରାହ୍ମ ଆନ୍ଦୋଳନ, ସ୍ତ୍ରୀ – ଶିକ୍ଷା ଓ ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ପ୍ରଭୃତି ଥିବା ବେଳେ ଦ୍ୱିତୀୟ ଶ୍ରେଣୀରେ ଇଂରେଜୀ ଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀ, ସେମାନଙ୍କର ମଦ୍ୟପାନ, ବେଶ୍ୟାପ୍ରୀତିଜନିତ ସମସ୍ୟା ଥିଲା । ଏ ଦୁଇଧାରା ଏକତ୍ର ବା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ରୂପାୟିତ । ସାମାଜିକ ଆନ୍ଦୋଳନରେ ନାଟକର ଭୂମିକା ସକ୍ରିୟ । ବିଷୟବସ୍ତୁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ମଧ ଅଧିକ । ତତ୍କାଳୀନ ପ୍ରତ୍ୟେକ ସମସ୍ୟା ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ସାହିତ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଧର୍ମୀ ହେଲେ କାଳଜୟୀ ହୁଏନା । ଏ ସମୟରେ ରଚିତ ହୋଇଥିବା ଅଧିକାଂଶ ନାଟକ ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଦୁର୍ବଳ ।

ଆମେ ପ୍ରଥମରୁ ସୂଚନା ଦେଇଛୁଁ ଯେ, ନବଜାଗରଣ ଫଳରେ ଯେଉଁ ସବୁ ସମସ୍ୟା ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ସେଗୁଡ଼ିକୁ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନଦିଆଗଲା, ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ କେତେକ ଓଡ଼ିଶାର ସମସ୍ୟା ନଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର ତଥାପି ସେଇ ସବୁ ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇ ନାଟକ ଲେଖିଲେ । ଏହା ସହିତ ସେମାନଙ୍କର କୌଣସି ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ସମ୍ପର୍କ ନ ଥିବାରୁ ସମସ୍ୟାର ଭସାଭସା ରୂପ ହିଁ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ଜଗନ୍ମୋହନ ଯେଉଁ ଦୁଇଟି ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇ ନାଟକ ଲେଖିଲେ, ତାହା ଏକ ପ୍ରକାର ସ୍ଥାନୀୟ ହିଁ ଥିଲା । ତେବେ ରାମଶଙ୍କର, ବୀର ବିକ୍ରମ ଏବଂ ଭିକାରୀ ଚରଣଙ୍କ

କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାହା ହେଲା ନାହିଁ । ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଠିକ କରି ନିଆଗଲା ପରେ ନାଟକ ଲେଖାଗଲା ଏବଂ ସେଗୁଡ଼ିକୁ କୌଣସି ମତେ ଲକ୍ଷ୍ୟ ସ୍ଥଳରେ ପହଞ୍ଚାଇ ଦିଆଗଲା । ଫଳରେ ଏଗୁଡ଼ିକର ଶୈଳ୍ପିକମାନ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇ ଏହା କେବଳ ବିବୃତି ସର୍ବସ୍ୱ ହିଁ ହେଲା । ଓଡ଼ିଶାର ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ସଂସ୍କାର କାମନା ପ୍ରକାଶ ପାଇଲା ଊନବିଂଶ ଶତକର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ । ଦୀପିକା, ବାହିକାର ଆତ୍ମ ପ୍ରକାଶ, ପ୍ରକାଶନ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଅଭ୍ୟୁଦୟ, ଶିକ୍ଷାନୁଷ୍ଠାନ ସ୍ଥାପନ ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ଯୋଗାଯୋଗ ବ୍ୟବସ୍ଥା । ଏସବୁ ହେବାକୁ ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କୁ ଗତ ଶତକର ନବମ ଦଶକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅପେକ୍ଷା କରିବାକୁ ପଡ଼ିଲା । ଏହା ଭିତରେ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ଚିହ୍ନଟ, ସେଗୁଡ଼ିକର ନିରାକରଣ ନିମନ୍ତେ ସଭା ସମିତି ପ୍ରଭୃତି ସାଂସ୍କୃତିକ ଅନୁଷ୍ଠାନର ସ୍ଥାପନ ଇତ୍ୟାଦି ମନ୍ଥର ଗତିରେ ଚାଲିଥିଲା । ଏସବୁ ଏଠାରେ କଦାପି ଏକ ଆନ୍ଦୋଳନର ରୂପ ନେଇ ନାହିଁ । ସମସ୍ୟା ଅଛି କିମ୍ବା ହୋଇପାରେ, ଏହା ଧରିନିଆଯାଇ, ସେଗୁଡ଼ିକୁ ସାହିତ୍ୟରେ ବିଶେଷ କରି ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ଦେଇ ଦିଆଯାଇଛି । ଦେଖାଯାଇଛି ଯେ, ରାମ ଶଙ୍କରଙ୍କ ଭଳି ଲେଖକ ସ୍ଥାନୀୟ ସଂସ୍କାରର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱକୁ ଉଠିପାରି ନାହାନ୍ତି । ବିବାସିନୀ (୧୮୯୧)ର ନାୟିକା ବିଧବା କଳାବତୀକୁ ଆତ୍ମ ବିସର୍ଜନ ଦେଇ ନିଜ ପ୍ରେମର ବଳୀ ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଛି । ଭାଷା ସୁରକ୍ଷା ଆନ୍ଦୋଳନ ହେଉଛି ଏକମାତ୍ର ସାମୂହିକ ପ୍ରତିବାଦ ଯାହା ସେକାଳରେ ପଡ଼ୋଶୀ ପ୍ରଦେଶର ହୀନ ଚକ୍ରାନ୍ତ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଶିକ୍ଷିତ ଏବଂ ସଚେତନ ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କୁ ଗୋଟିଏ ପତାକା ତଳେ ଏକତ୍ରିତ କରାଇଥିଲା । ଶାସକ ଶକ୍ତି ବିଶେଷ କରି ସେ ସମୟର ଦୁଇ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ରାଜପୁରୁଷ କମିଶନ୍‌ର ରେଭେନ୍ସା ଏବଂ କଲେକ୍ଟର ବୀମ୍‌ସ୍‌ଙ୍କ ସମର୍ଥନରେ ଓଡ଼ିଆମାନେ ଏହି ଚକ୍ରାନ୍ତକୁ ପଣ୍ଡ କରିଦେଇଥିଲେ । ଇନ୍ଦ୍ରଧନୁ-ବିଜୁଳି ବିବାଦ ଅବା ପ୍ରାଚୀନ-ନବୀନର ସଂଘର୍ଷ ଏହା ପରର କଥା । ଓଡ଼ିଶାରେ ତେଣୁ ଏ ସମୟରେ କୌଣସି ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ହୋଇନାହିଁ । ନାଟକରେ ଏହାର କାଳ୍ପନିକ ରୂପ ମାତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

❑

ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ଲୋକନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ପ୍ରୟୋଗ

ଭାରତୀୟ ଲୋକନାଟ୍ୟ ସମ୍ପ୍ରତି ସମସାମୟିକ ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକମାନଙ୍କର ସଶ୍ରଦ୍ଧ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିଛି । ବିଦେଶୀ ମଂଚର ଅନୁକରଣରେ ଊନବିଂଶ ଶତକରେ ଏ ଦେଶରେ ଯେଉଁ ନଗରାଭିମୁଖୀ ଏକମୁଖୀ ମଂଚ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା, ତହିଁରୁ ଆଉ କୌଣସି ଅଭିନବତାର ଆଶା କରାଯାଉ ନଥିଲା । ଏଠାର ପାରମ୍ପରିକ, ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ନୃତ୍ୟ ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ, ଉଚ୍ଚମାର୍ଗୀ – ସଂଗୀତ ପ୍ରଧାନ ଏବଂ ମୁଦ୍ରା – ପ୍ରଧାନ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହାକୁ ଉପଭୋଗ କରିବା ନିମନ୍ତେ ବିଶେଷ ଜ୍ଞାନର ଆବଶ୍ୟକତା ଥିଲା । ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ବିଶାଳ ଏଇ ଉପମହାଦେଶର ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରେ ଏବେ ମଧ୍ୟ ନିଜର ରୋମାଂଚକର ଲୋକ – ରଞ୍ଜନୀ ସମ୍ଭାର ନେଇ ଲୋକନାଟକର ଅଗଣିତ ଶାଖା ତିଷ୍ଠି ରହିଥିଲା । ଏହିସବୁ ବିଭାଗ – ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ତାଳ ଦେଇ ନିଜକୁ ବଦଳାଇ ଚାଲିଥିଲା । ଦର୍ଶକ ତଥା ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର ଦାବୀ ସହିତ କହିବାକୁ ଗଲେ ଏକପ୍ରକାର ଯୁଦ୍ଧକରି ତାକୁ ଆଗେଇବାକୁ ପଡୁଥିଲା ।

ଏତିକିବେଳେ ଏକମୁଖୀ ମଂଚର ପତନ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଗଲା । ଆଧୁନିକତା ନାମରେ ଅତି ବୌଦ୍ଧିକତାର ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବାକୁ ଯାଇ, ସେତେବେଳର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଯାହା ଆରମ୍ଭ କଲେ, ଦର୍ଶକ ମାନସିକତା ତାକୁ ଗ୍ରହଣ କଲାନାହିଁ । ଅଭିନେତାମାନେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ଭାବ ଗ୍ରହଣ କରିନପାରି, ଅଭିନୟ ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହୋଇପାରିଲେ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଭାବିଲେ ପରମ୍ପରାକୁ ହଟାଇ ପ୍ରଗତିର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ସମୟ

ସାପେକ୍ଷ । କ୍ରମେ ତାହା ଗ୍ରହଣୀୟ ହୋଇଯିବ ଏବଂ ଏହାର ନଜୀର ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ମାତ୍ର ସେମାନଙ୍କର ଏହି ସମ୍ଭାବନା ଆଦୌ ସଫଳ ହେଲା ନାହିଁ । ଠେକାପିନ୍ଧା ସଂସ୍କୃତି ହ୍ୟାଟ୍‌ପିନ୍ଧା ସଂସ୍କୃତିକୁ ଗ୍ରହଣ କରି ପାରିଲା ନାହିଁ, ଯଦିଓ ସମୟ କ୍ରମେ ଏ ଦେଶର ଜୀବନ ଶୈଳୀରେ ଦ୍ରୁତ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଉଥିଲା ।

ଇତିମଧ୍ୟରେ ବିଦେଶୀ ନାଟ୍ୟ ଧାରାରେ ମଧ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହୋଇ ନାଟକର ମୂଳ ଉତ୍ସ ନିକଟକୁ ଫେରିଯିବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ ଆରମ୍ଭ ହୋଇସାରିଥିଲା । ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର କାଳରେ ସେ ଦେଶର ଜୀବନ ଧାରାରେ ଆମୂଳ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିବାର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଉଛି, ସେ ଦେଶର ଅର୍ଥନୈତିକ ମାନ୍ଦା ଅବସ୍ଥା । ଏଥିରୁ ଜୀବନ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବଦଳିଯାଇଥିଲା ଏବଂ ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଅସ୍ଥିରତା ଆଡୁ ଲୋକଦୃଷ୍ଟିକୁ ଅନ୍ୟ ଆଡ଼କୁ ହଟାଇନେବା ପାଇଁ ବୁର୍ଜୁୟା ଶିବିର ଯୋଜନାବଦ୍ଧ ଭାବରେ ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟଧାରା ଭଳି ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ ମାଧ୍ୟମ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ ବୋଲି କୁହାଗଲା । ଭାରତରେ ଏହି ଶୈଳୀର ଅବିଚାରିତ ଅନୁକରଣ କରାଯାଇ ଏହାକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିବାର ଉଦ୍ୟମ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ସଫଳତା ମିଳିଲା ନାହିଁ । ଦର୍ଶକ ମାନସିକତା ସହିତ ସୁଦୂରର ବ୍ୟବଧାନ ହିଁ ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ।

ନାଟକରେ ଭାରତର ନିଜସ୍ୱ ଚିନ୍ତା ଚେତନାର ପ୍ରତିଫଳନ ଦେଖିବାକୁ ବିଦେଶରୁ ବାରମ୍ବାର ଦାବୀ ହେବାରୁ ଏଠାରେ ନାଟକ ପାଇଁ ନୂତନ ମାର୍ଗର ଅନୁସନ୍ଧାନ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା । ନିଜ ପରମ୍ପରା ମଧ୍ୟରୁ ଏଥିପାଇଁ ଉପାଦାନ ସଂଗ୍ରହର ପରାମର୍ଶ ସେଇ ଦେଶରୁ ହିଁ ମିଳିଥିଲା । ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ତଥା ଲୋକନାଟ୍ୟଧାରା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିବାର ପ୍ରକ୍ରିୟା ଏଇଠାରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା । ଲୋକନାଟ୍ୟ ସହିତ ଏ ଦେଶର ଉଚ୍ଚବର୍ଗ କିମ୍ୱା ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ଗୋଷ୍ଠୀର ସମ୍ପର୍କ କୌଣସି କାଳେ ପ୍ରୀତିପ୍ରଦ ନଥିଲା । ଅଭିଯୋଗ କରାଯାଉଥିଲା ଯେ, ଲୋକନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଦୁର୍ବିନୀତ, ଉଦ୍ଧତ ଏବଂ ଅଶ୍ଳୀଳ । ଏହା ଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀର ଶାଳୀନ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ଆହତ କରୁଥିଲା । ଏହାର ଅଧିକାଂଶ ବିଭାଗ ଯୌନତାକୁ ଖୋଲାଖୋଲି ପ୍ରଶ୍ରୟ ଦେଉଥିବାରୁ ଭଦ୍ର ପରିବାର ବିଶେଷ ଭାବରେ ନାରୀମାନେ ଏହାକୁ ଦେଖିବାକୁ ଅନୁମତି ପାଉନଥିଲେ ।

ଲୋକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରକାଶରେ ଥିଲା ସ୍ୱତସ୍ଫୁର୍ତ୍ତ, ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ଏବଂ କେତେକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅମାର୍ଜିତ ମଧ୍ୟ । ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ – ନାଟକ ଥିଲା ନୀତିନିୟମ ବଦ୍ଧ, ଜଟିଳ ଏବଂ ଗମ୍ଭୀର । ଲୋକ ନାଟକ ଉଚ୍ଛଳ, ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ନାଟକ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଏବଂ ମାର୍ଜିତ । ଲୋକନାଟକ ପ୍ରକାଶରେ ସ୍ୱେଚ୍ଛା ବିହାରୀ ହୋଇଥିବା ବେଳେ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ନାଟକ ଗାଣିତିକ ସୂତ୍ରରେ ଆବଦ୍ଧ । ଲୋକନାଟକ ଗ୍ରାମମୂଳ ହୋଇଥିବାରୁ ମାଟି, ପାଣି, ପବନର ବାସ୍ନାରେ ଭରପୂର । ମାତ୍ର ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ–ନାଟକ ରାଜକୀୟ ଆଡ଼ମ୍ବରରେ ସମୃଦ୍ଧ । ଲୋକନାଟକର ଉପଭୋକ୍ତା ହେଉଛନ୍ତି ଗୋଟିଏ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଗୋଷ୍ଠୀ, ମାତ୍ର ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ନାଟକ କେବଳ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କେତେକଙ୍କ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ଲୋକନାଟକର ଏକ ସାର୍ବଜନୀନ ଆବେଦନ ଥିବାରୁ ଏ ଦେଶର ସାଧାରଣ ଜନତାର ପ୍ରତ୍ୟାଶାକୁ ଆଖିରେ ରଖି ଏହା ନିଜକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରେ । ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ–ନାଟକର ଦର୍ଶକ ଏକ ନିର୍ବାଚିତ ଗୋଷ୍ଠୀ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହାର ରସୋପଲବ୍ଧି ନିମନ୍ତେ ସେମାନଙ୍କର ବିଶେଷ ଜ୍ଞାନର ପ୍ରୟୋଜନ ହୋଇଥାଏ । ଅନ୍ୟ କଥାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ଲୋକ ନାଟକର ସାର୍ବଜନୀନତା ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ନାଟକର ନାହିଁ । ସଂଗୀତ, ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ଅଭିନୟରେ ଲୋକକଳାପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହା ଶ୍ରେଣୀ, ଧର୍ମ ଏବଂ ରାଜ୍ୟର ସୀମାରେ ଆବଦ୍ଧ ରହେ ନାହିଁ । ତେବେ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟତା ସବୁବେଳେ ବିଶେଷ ଜ୍ଞାନର ଦାବୀ କରୁଥିବାରୁ ସୀମାବଦ୍ଧତାର ଶିକାର ହୋଇଥାଏ ।

ତଥାପି ବହୁକାଳରୁ ଏ ଦୁଇଧାରା ପରସ୍ପରର ଅତି ନିକଟରେ ରହିଆସିଛନ୍ତି ଏବଂ କିଛି ଜଟିଳ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଉଭୟ ମଧ୍ୟରେ ସମ୍ପର୍କ ଗୋଟାଏ ରହିଛି । ଏହି କାରଣରୁ ସେମାନେ ପରସ୍ପରର ବିପରୀତ ଧର୍ମୀ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ସେମାନେ ଯେ କେବଳ ପାଖାପାଖି ଅବସ୍ଥାନ କରନ୍ତି, ତାହା ନୁହେଁ । ପରସ୍ପରଠାରୁ ଗ୍ରହଣ କରନ୍ତି, ପରସ୍ପରକୁ ପ୍ରଦାନ କରନ୍ତି । ଏହା ଏକ ପ୍ରମାଣିତ ସତ୍ୟ ଯେ, ଲୋକକଳା ହେଉଛି ଶାସ୍ତ୍ରୀୟତା – ସୃଷ୍ଟିର ବହୁ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ । ଗୁହା ଚିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି ଚିତ୍ରକଳା ଏବଂ ନୃତ୍ୟର ପୂର୍ବଜ । ଗ୍ରୀକ୍ – ସୁଖାନ୍ତ ଏବଂ ଦୁଃଖାନ୍ତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରଜନନ କ୍ରିୟାକର୍ମର ପ୍ରତୀକ ରୂପେ ଡାୟୋନିସସ୍ ଦେବତାଙ୍କ ମନ୍ଦିରରେ ଆୟୋଜିତ ଉତ୍ସବରୁ ସୃଷ୍ଟ । ଭାରତରେ ମଧ୍ୟ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି, ଧର୍ମୀୟ ଶୋଭାଯାତ୍ରା,

ମୂକାଭିନୟ, ଧର୍ମୀୟ କର୍ମକାଣ୍ଡ ତଥା ପ୍ରାଚୀନ ଲୋକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ପ୍ରଭାବରୁ । ତେବେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଭାରତର ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରେ ଯେଉଁ ଲୋକନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରଚଳିତ, ତାହାର ବୟସ ଖୁବ୍‌ବେଶୀରେ ଚାରିଶହରୁ ଛଅ ଶହ ବର୍ଷ ହେବ ବୋଲି ଆଲୋଚକମାନେ ମତ ଦିଅନ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟରେ କିଛି ସତ୍ୟତା ରହିଛି ।

ପରିବର୍ତ୍ତନ ହେଉଛି କଳାର ଧର୍ମ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଯୁଗରେ, ପ୍ରତି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏଥିରେ କିଛି କିଛି ସଂଯୋଗ ବିଯୋଗ ଘଟୁଥାଏ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଲୋକନାଟକଗୁଡ଼ିକ ତାହାର ବର୍ତ୍ତମାନ ଅବସ୍ଥାରେ ପହଞ୍ଚିବାକୁ ବେଶ୍ କିଛି ସମୟ ନେଇଥିବେ । ଦେଶର ସାମାଜିକ, ଅର୍ଥନୈତିକ, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଏବଂ ସାଂସ୍କୃତିକ ଅବସ୍ଥା ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିବ । ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ସ୍ୱରୂପ କୃଷ୍ଣଲୀଳା । ଓଡ଼ିଶାରେ କବି ଜୟଦେବଙ୍କ ‘ଗୀତଗୋବିନ୍ଦ’ ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଥମ ସାହିତ୍ୟ ରୂପ । ସେ ସମୟରେ ଏହାର ନିୟମିତ ଅଭିନୟ ଶ୍ରୀମନ୍ଦିରରେ ହେଉଥିବାର ସୂଚନା ମିଳୁଛି । ଅବଶ୍ୟ ପତଞ୍ଜଳିଙ୍କର ମହାଭାଷ୍ୟ (୧୫୦ ଖ୍ରୀ.ପୂ.) ରେ କଂସବଧ ଏବଂ ବଳିବନ୍ଧ ନାମକ ଦୁଇଟି ନାଟକର ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି ଏବଂ ବହୁ ଗବେଷକଙ୍କ ମତରେ ଏହାହିଁ ହେଉଛି କୃଷ୍ଣ ଗାଥାର ପ୍ରଥମ ନାଟ୍ୟରୂପ । କୃଷ୍ଣ–କାହାଣୀ ଉପସ୍ଥାପନର ତିନୋଟି ଉପାୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଏଥିରେ ସୂଚନା ରହିଛି । (୧) ଗ୍ରନ୍ଥିକ ଦ୍ୱାରା ଏହାର ବର୍ଣ୍ଣନା (୨) ଚିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ କାହଣୀ ଉପସ୍ଥାପନ (୩) ଅଭିନେତା ମାଧ୍ୟମରେ ମଂଚରେ ଏହାର ନାଟ୍ୟରୂପ ପ୍ରଦର୍ଶନ । ନାଟ୍ୟକାର ଭାସ (ଖ୍ରୀ. ପୂ. ୪୦୦)ଙ୍କର ଆଠୋଟି ନାଟକ ମଧ୍ୟରୁ ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରେ କୃଷ୍ଣଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ରହିଛି ଏବଂ ଅନ୍ତତଃ ଦୁଇଟି ନାଟକ ‘ଦୂତବାକ୍ୟମ୍’ ଏବଂ ‘ବାଳ ଚରିତମ୍’ କୃଷ୍ଣ ଗାଥା ଆଧାରିତ । କୃଷ୍ଣ ହେଉଛନ୍ତି ସିନ୍ଧୁ ସଭ୍ୟତାର ସମକାଳୀନ ଦେବତା ଏବଂ ଋକ୍‌ବେଦ, ବୌଦ୍ଧ ଓ ଜୈନ ସାହିତ୍ୟ, ମହାଭାରତ, ଭାଗବତ, ହରିବଂଶ ପୁରାଣ ପ୍ରଭୃତିରେ ଏହାଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ଉଲ୍ଲେଖ ମିଳୁଛି ବୋଲି ଗବେଷକମାନେ କହନ୍ତି ।

ଏ ସବୁ ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଥିବା କୃଷ୍ଣଗାଥା – ରାସଲୀଳା ଏବଂ କୃଷ୍ଣଲୀଳା ପ୍ରଭୃତି ଲୋକନାଟକକୁ କେତେଦୂର ପ୍ରଭାବିତ କରିଛି, ତାହା ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବରେ କୁହାଯାଇପାରୁ ନଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ତତଃ, ଏଗୁଡ଼ିକ ଯେ ‘ଗୀତଗୋବିନ୍ଦ’ ଦ୍ୱାରା ଗଭୀର

ଭାବରେ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛନ୍ତି, ତାହା ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ କୁହାଯାଇପାରିବ । ଏହାରି ପ୍ରଭାବରେ ପ୍ରଥମେ ପୁରୀ ଏବଂ ଏହାର ଆଖପାଖ ଅଞ୍ଚଳରେ କୃଷ୍ଣଲୀଳାର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ, କ୍ରମେ ତାହା ସମଗ୍ର ପୂର୍ବ ଭାରତ (ବଂଗ, ବିହାର, ମିଥିଳା, ଆସାମ)କୁ ବିସ୍ତୃତ ହୋଇଥିଲା । ବ୍ରଜଭୂମିର ରାସଲୀଳା ଉପରେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ପ୍ରଭାବ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସ୍ପଷ୍ଟ । ତେବେ ଓଡ଼ିଶାରେ ଦ୍ୱାଦଶ ଶତକର ଆଖପାଖ ସମୟରେ କୃଷ୍ଣଲୀଳା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ସେ ସମୟରେ ନିଶ୍ଚୟ ତାହାର ରୂପ ବର୍ତ୍ତମାନର ରୂପଭଳି ନଥିଲା । ଆଂଚଳିକ ଭାଷାଗୁଡ଼ିକର ସୃଷ୍ଟି ଦଶମ ଶତକର ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ । ତେଣୁ ସେ ସମୟରେ ଅଭିନୀତ ନାଟକର କୌଣସି ଲିଖିତ ରୂପ ଉପଲବ୍ଧ ହେଉନାହିଁ । ଏହିସବୁ କାରଣରୁ ଭାରତୀୟ ଲୋକନାଟକର ବୟସ ଚାରିଶହରୁ ଛଅ ଶହ ବର୍ଷ ମଧ୍ୟରେ ବୋଲି ଯାହା କୁହାଯାଉଛି, ତହିଁରେ ସତ୍ୟତା ଅଛି ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିନେଇ ଆମେ ଓଡ଼ିଆ କୃଷ୍ଣଲୀଳା ଜୟଦେବ କାଳୀନ ସିଦ୍ଧାନ୍ତକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରୁଛୁ । ଏହା ଆସାମର କବି ଶଙ୍କର ଦେବ, ମିଥିଳାର କବି ବିଦ୍ୟାପତି, ବଂଗ ଦେଶର ଶ୍ରୀଚୈତନ୍ୟ, ଚଣ୍ଡୀ ଦାସ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କୁ ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିଲା ।

ବହୁ ବିଚିତ୍ର ତଥା ଭିନ୍ନ ସଂସ୍କୃତିର ଗୁମ୍ଫନରେ ଗଠିତ ହୋଇଛି ଭାରତର ମହାସଂସ୍କୃତି । ଶହେ କୋଟିରୁ ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ଜନସଂଖ୍ୟା ବିଶିଷ୍ଟ ଏବଂ ଉତ୍ତରରେ ବରଫ-ମୁକୁଟ ମଣ୍ଡିତ ହିମାଳୟଠାରୁ ଦକ୍ଷିଣରେ କୁମାରିକା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବିସ୍ତୃତ ଏହି ବିଶାଳ ଉପମହାଦେଶରେ ରହିଛି ପ୍ରାୟ ପନ୍ଦରଟି ମୁଖ୍ୟ ଭାଷା, ଏବଂ ସାତଶହରୁ ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ଉପଭାଷା, ଛଅଟି ମୁଖ୍ୟ ଧର୍ମ ଏବଂ ବହୁଜାତି ତଥା ସମ୍ପ୍ରଦାୟ । ଏମାନଙ୍କର ଧର୍ମୀୟ ବିଶ୍ୱାସ, ଖାଦ୍ୟପେୟ, ସାମାଜିକ ଆଚାର, କର୍ମକର୍ମାଣି, ବେଶପୋଷାକ ସବୁ ଭିନ୍ନ । ତଥାପି ଏମାନେ ସମସ୍ତେ ଗୋଟିଏ ପରମ୍ପରା, ଐତିହ୍ୟ, ଦର୍ଶନ, କଳା ଏବଂ ସଂଗୀତର ଛାୟାରେ ଆତଜାତ ହୁଅନ୍ତି । ଲୋକନାଟ୍ୟଧାରା ଭିନ୍ନତା ମଧ୍ୟରେ ଏକତାର ଏକ ଚମତ୍କାର ପ୍ରତିଫଳନ ।

ଦଶମ-ଏକାଦଶ ଶତକ ବେଳକୁ ଯେତେବେଳେ ଆଞ୍ଚଳିକ ଭାଷାଗୁଡ଼ିକର ବିକାଶ ଆରମ୍ଭ ହେଲା, ସଂସ୍କୃତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ଅବକ୍ଷୟ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯାଇ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଆଂଚଳିକ ଲୋକନାଟକ ତାହାର ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କଲା । ପ୍ରାଚୀନ ଲୋକକଥା,

କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, ପୁରାଣ କାହାଣୀ ଏବଂ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର କାହାଣୀ ଏହିସବୁ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଧାରାରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ଏହିଭଳି ଭାବରେ ପରମ୍ପରା, ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ନାଟ୍ୟଧାରା ମଧ୍ୟରୁ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଧାରା ନିକଟକୁ ଚାଲିଆସିଲା । ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ନାଟକର ସୂତ୍ରଧର, ବିଦୂଷକ, ପୂର୍ବରଙ୍ଗ ପ୍ରଭୃତି କ୍ରମଶଃ ଲୋକନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଗୃହୀତ ହୋଇଗଲା । ଏହାଦ୍ୱାରା ଉଭୟ ନାଟ୍ୟ ଧାରା ମଧ୍ୟରେ ଏକ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ସମ୍ପର୍କ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେବା ସହିତ ଲୋକନାଟକର ପରିସର ଏବଂ ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ଭାବ ବୃଦ୍ଧି ପାଇଲା ।

ଗତ ଶତକର ଅଷ୍ଟମ ଦଶକ ବେଳକୁ ଯେତେବେଳେ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନୂତନ ନାଟକ ପାଇଁ ଆଙ୍ଗିକ ତଥା ଆତ୍ମିକ ରୂପର ଅନ୍ୱେଷଣରେ ଭାରତୀୟ ନାଟକର ଉତ୍ସ ପାଖକୁ ଯିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲେ ସେତେବେଳେ ଉଭୟ ଲୋକନାଟକ ଏବଂ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ନାଟକ ସେଗୁଡ଼ିକର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଏବଂ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ନେଇ ସେମାନଙ୍କ ପାଖରେ ଆସି ଠିଆହେଲେ । ଭାରତୀୟ ଲୋକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରମୁଖ ଥିଲେ, ବଂଗ-ବିହାର-ଓଡ଼ିଶାର ଯାତ୍ରା, ଉତ୍ତର ଭାରତର ନୌଟଙ୍କୀ, ରାମଲୀଳା ଏବଂ ରାସଲୀଳା, ଗୁଜୁରାଟର ଭବାଇ, ମହାରାଷ୍ଟ୍ରର ତମାସା, ତାମିଲନାଡୁର ଥେରୁକୁଥୁ, କର୍ଣ୍ଣାଟକର ଯକ୍ଷଗଣ ଏବଂ ଓଡ଼ିଶା ଓ ଷଢ଼େଇକଳାର ଛଉ ପ୍ରଭୃତି । ଏହାଛଡ଼ା ଥିଲା ପ୍ରାନ୍ତୀୟ ଅନେକ ଗୌଣ ଲୋକନାଟ୍ୟଧାରା, ଯାହା ହୁଏତ ଇତି ମଧ୍ୟରେ ଅବହେଳାରୁ ବିଲୁପ୍ତ ହୋଇଯାଇଥିଲା, କିମ୍ବା ପରିବର୍ତ୍ତିତ ରୂପରେ ବଂଚିବା ପାଇଁ ତଥାପି ସଂଗ୍ରାମ ଚଳାଇ ଥିଲା । ଲୋକନାଟକର ମୁଖ୍ୟଧାରାରେ ମଧ୍ୟ ବହୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହୋଇଥିଲା ଏବଂ ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପରମ୍ପରା ବଦଳରେ ଚଟୁଳ ଆଧୁନିକତାକୁ ଏଥିରେ ଗ୍ରହଣ କରି ନିଆଯାଇଥିଲା । ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନିଜ ରୁଚି ଅନୁସାରେ ଏଥିରୁ ଭାବ, ରସ, ସାଙ୍ଗୀତିକତା, ନୃତ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି ଗ୍ରହଣ କରି ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସମାଜ, ସମସ୍ୟା-ସହିତ ତାହାର ସମାନ୍ତରାଳତା ଖୋଜିଲେ । ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଏହି ନୂତନ ସମନ୍ୱିତ ରୂପ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ସାଦରେ ଗୃହୀତ ହେଲା ।

ବିହାରର ନାଟ୍ୟକାର ହବୀବ୍, ତନ୍‌ଭୀର ସର୍ବପ୍ରଥମେ ତାଙ୍କର 'ଚରନ୍ ଦାସ ଚୋର' ନାମକ ନାଟକରେ ଏହି ଶୈଳୀର ପ୍ରୟୋଗ କରି ସଫଳତା ପାଇଯିବାରୁ, ଅନ୍ୟ ପ୍ରାନ୍ତର ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ମଧ୍ୟ ଏଥି ନିମନ୍ତେ ପ୍ରେରିତ ହେଲେ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ

ଯେଉଁମାନେ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ସଫଳତା ପାଇଲେ, ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଥିଲେ, ମହାରାଷ୍ଟ୍ରର ବିଜୟ ତେନ୍ଦୁଲକର (ଘାସିରାମ କୋତୱାଲ୍, ସଖାରାମ ବାଇଣ୍ଡର), କର୍ଣ୍ଣାଟକର ଗିରୀଶ କନ୍ନଡ଼ (ହୟ ବଦନ), ମୋହନ ରାକେଶ (ଆଷାଢ଼କା ଏକ ଦିନ, ଲହରୌଁ' କୀ ରାଜହଂସ), ବାଦଲ ସରକାର (ବଲ୍ଲଭପୁରେର ଦନ୍ତକଥା, ବଡ଼ୋ ପିସୀମା) ପ୍ରଭୃତି । ଓଡ଼ିଶାରେ ସଦ୍ୟ ପ୍ରୟାତ ନାଟ୍ୟକାର ରତି ମିଶ୍ର ହିଁ ଏହାର ପ୍ରଥମ ପ୍ରୟୋଗ କଲେ ।

ଲୋକନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ସହ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟଧାରାର ଗୁମ୍ଫନ (Blending) ଏକ ସହଜ ପ୍ରକ୍ରିୟା ନୁହେଁ । ଉଭୟ ଧାରାର ଦୃଷ୍ଟି ଓ ଦର୍ଶନ, ଚାହାଣି ଓ ଚଳଣି, ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନା ମଧ୍ୟରେ ସୁଦୂରର ବ୍ୟବଧାନ ବର୍ତ୍ତମାନ । ଏ ଉଭୟ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ସାଧାରଣ ବିନ୍ଦୁ (Common ground) ଖୋଜି ବାହାର କରିବା ହେଉଛି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପ୍ରଥମ ଓ ପ୍ରଧାନ କାର୍ଯ୍ୟ । ଏଥିନିମନ୍ତେ ସେ ପ୍ରେରଣା ନିଜର କଳାତ୍ମକ ଅଭିରୁଚି ଭିତରୁ ହିଁ ପାଇବେ । ନିର୍ବାଚନ ପ୍ରକ୍ରିୟାରେ ସାମାନ୍ୟ ତ୍ରୁଟି ରହିଗଲେ, ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସମସ୍ତ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ପଣ୍ଡ ହୋଇଯିବ । ଏହାର ବହୁ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଛି । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ : ସ୍ୱାମୀ–ସ୍ତ୍ରୀର ପବିତ୍ର ସମ୍ପର୍କରେ ଜଟିଳତା ସୃଷ୍ଟି ହେବାର ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇ ଗିରୀଶ କନ୍ନଡ଼ଙ୍କ ନାଟକ 'ହୟବଦନ' । ଦୁର୍ଘଟଣାବଶତଃ, ସ୍ୱାମୀଙ୍କର ମୁଣ୍ଡ ସ୍ଥାନରେ ଦେବୀ କୃପାରୁ ଘୋଡ଼ାର ମୁଣ୍ଡଟିଏ ଯୋଡ଼ା ଯାଉଛି । ବର୍ତ୍ତମାନ ସମସ୍ୟା ହେଉଛି, ଏହି ହୟମୁଖ–ସ୍ୱାମୀକୁ ତାଙ୍କର ପତିବ୍ରତା–ପତ୍ନୀ ସ୍ୱାମୀ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିପାରିବେ ତ ? ନୈତିକତାର ଏହି ଘୋର ସଂକଟରୁ ତାଙ୍କର ରକ୍ଷା ପାଇବାର ଉପାୟ କ'ଣ ? ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ–ସଂକଟର ଏହି ସମସ୍ୟା କେବଳ ଗୋଟିଏ କାଳର ସୀମାରେ ଆବଦ୍ଧ ନୋହି ସାର୍ବକାଳୀନତାର ରୂପ ପରିଗ୍ରହ କରିଛି । କାହାଣୀର ଏହି ରୂପଟିରେ ଯେ ସାମ୍ପ୍ରତିକତା ରହିଛି, ତାକୁ ଖୋଜି ବାହାର କରିବା ହିଁ ହେଉଛି ଯଥାର୍ଥ ପ୍ରତିଭାର କାର୍ଯ୍ୟ । ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଅବକ୍ଷୟ, ନୈତିକତାର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଯେତେବେଳେ ସମସାମୟିକ ସମାଜର ଜୀବନକୁ ରାହୁଗ୍ରସ୍ତ କରିଛି, ସେତେବେଳେ ଏହାର ଏକ ସାମାଜିକ ପ୍ରୟୋଜନ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ସେଦିନ ଆମେ ଦେଖିଥିଲୁ 'ପ୍ରହ୍ଲାଦ ନାଟକ' ନାମକ ଏକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ । ପୁରାଣ କାହାଣୀର ଦୈତ୍ୟ ହିରଣ୍ୟ ତଥା

ତା'ର ବିଷ୍ଣୁଭକ୍ତ ପୁତ୍ର ପ୍ରହ୍ଲାଦର ସମସ୍ୟା ହେଉଛି Generation Gap ବା ପିଢ଼ି-ଗତ ଅବୁଝାମଣାର ଏକ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ । ପିତା ଓ ପୁତ୍ର-ଦୁଇଟି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଯୁଗର ପ୍ରତିନିଧି । କେହି କାହାରିକୁ ବୁଝି ପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯାଏ 'ଅହଂ'ର ସଂଘର୍ଷ, ଯାହା ଶେଷ ହୁଏ ଗୋଟିଏ ପକ୍ଷର ପତନରେ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଯୁଗପାଇଁ ଏକ ଚମତ୍କାର ମାଧ୍ୟମ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ନିର୍ବାଚନ ଠିକ୍ ଥିଲା । ଆଧୁନିକ ପିତା-ପୁତ୍ରଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସଂଘର୍ଷ ସୃଷ୍ଟିର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ମଧ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ମାତ୍ର ତଥାପି ନାଟକ ଜମିପାରିଲା ନାହିଁ । ସେକାଳ ଏବଂ ଏକାଳକୁ ଗୋଟିଏ ଭବ୍ୟ ଭୂମିରେ ମିଶାଇ ନେବାର କଳାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିର ଅଭାବ ଥିଲା ହୁଏତ । ନାଟ୍ୟକାର ନିଜର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇ ହଠାତ୍ ବକ୍ତବ୍ୟଧର୍ମୀ ହୋଇପଡ଼ିବା ଏହି ଅସଫଳତାର ଅନ୍ୟତମ କାରଣ ହୋଇପାରେ । ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ଏହିଭଳି ଅନେକ ଦିଆଯାଇପାରେ । ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ହେଉଛି, ଶକ୍ତିଧର ନାଟ୍ୟକାର ବିନା ଅନ୍ୟ କେହି ଏହି କାର୍ଯ୍ୟରେ ସଫଳତା ଲାଭ କରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ।

ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ନାଟକ କେବଳ ରଙ୍ଗରସ, ମଉଜ ମଜଲିସ୍‌ର ଏକ ସାଧାରଣ ମାଧ୍ୟମ ନୁହେଁ । ଆନନ୍ଦ ପରିବେଷଣ ସହିତ ଶିକ୍ଷାଦାନର ଏକ ମହାନ୍ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଏହାର ରହିଛି । ଉନ୍ନାସିକମାନେ ସେ ଯୁଗର ଏହି ଧରଣର ନାଟକକୁ କହୁଥିଲେ- 'A board school for young people, the half-educated and the women'. ଆନନ୍ଦ ଲୋଭୀ ଦର୍ଶକର କଳରୋଳରେ ମୁଖରିତ ଲୋକନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସୁଦ୍ଧା ସେମାନଙ୍କର କଟୁ ମନ୍ତବ୍ୟର ଶରବ୍ୟ ହୋଇଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମତରେ ନାଟକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ କିଛି ଚିନ୍ତାର ଖୋରାକ୍ ଯୋଗାଇଦେବ । ପେଟେ ହସି, ବୁହେ କାନ୍ଦି – ତତ୍‌କ୍ଷଣାତ୍ ଭୁଲିଯିବାର ସୁଯୋଗ ଅନ୍ତତଃ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଦିଆଯିବା ଉଚିତ୍ ନୁହେଁ ବୋଲି ସେମାନଙ୍କର ମତ । ଏ ବିଷୟରେ ଆମର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ମତ ରହିଛି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ-ନାଟକ ଭଳି କେବଳ ଜଟିଳ ଭାବ ଗୁଡ଼ିଏ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଗଲେ ଯେ, ନାଟକ ଚିନ୍ତା ଉଦ୍ରେକକାରୀ ହେବ, ଦେଶୀୟ ଶୈଳୀରେ ରଚିତ ନାଟକରେ ଚିନ୍ତା ନିମନ୍ତେ କୌଣସି ସୁଯୋଗ ନଥାଏ, ଏହି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣଟି ହେଉଛି ତ୍ରୁଟିପୂର୍ଣ୍ଣ । କାରଣ ଏହାକୁ ମାନିନେଲେ ଆମେ ଭାସ, କାଳିଦାସ, ଭବଭୂତି,

ବିଶାଖାଦତ୍ତ, ଶୂଦ୍ରକ ପ୍ରଭୃତି ଏ ଦେଶର ପ୍ରଖ୍ୟାତ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ବାଧ ହେବା । ଉପେକ୍ଷା ମଧ କରିବା ଜଗନ୍ନାଥ ପାଣି, ଗୋପାଳଦାଶ, ବୈଷ୍ଣବପାଣି, ବାଳକୃଷ୍ଣ ମହାନ୍ତି ପ୍ରମୁଖ ଆମ ରାଜ୍ୟର ସୁପରିଚିତ ଲୋକ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ବିଭିନ୍ନ କାରଣରୁ ବିଭିନ୍ନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଚିନ୍ତା ମଧରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଥାଏ । ଯାହା ସେ ଦେଶର ଅଭିଯୁକ୍ତ କଏଦୀମାନେ ଅନାୟାସରେ ଗ୍ରହଣ କରିପାରନ୍ତି, ଏ ଦେଶର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନଙ୍କର ଚିନ୍ତା ତାକୁ ଧରିପାରେ ନାହିଁ । ପରିବେଶ, ପରିସ୍ଥିତି ବଦଳିଲେ, ଚିନ୍ତାର ଦିଗନ୍ତ ମଧ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହେବ । ଏ କାମଟି ଅନ୍ତତଃ ବଳପ୍ରୟୋଗ କରି କରାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ ।

ସ୍ଥିତି ପାଇଁ ସଂଘର୍ଷ କରୁଥିବା ଆଧୁନିକ ନାଟକକୁ ନିଜ ପ୍ରୟୋଜନରେ ଲୋକନାଟକ ପାଖକୁ ଯିବାକୁ ହୋଇଛି । ଏହାର ବର୍ଣ୍ଣିଳ ବର୍ଣ୍ଣବିଭା, ସଂଗୀତ, ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ରସ-ମୁଖୀନତା ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଶୁଷ୍କତାକୁ ବହୁ ପରିମାଣରେ ଦୂରକରି ଏଥିରେ ନୂତନ ପ୍ରାଣ-ଶକ୍ତିର ସଂଚାର କରିଥିଲା । କଳାର ସେଇ କଳାହୀନରୂପ ପୁନର୍ବାର କଳା ନିକଟକୁ ଫେରି ଯାଇଥିଲା ଏବଂ ବର୍ତ୍ତମାନ ଯଦି ନାଟକ ସୁସ୍ଥ ଶରୀରରେ ବଂଚିରହି ତା'ର ଯାତ୍ରା ଅବ୍ୟାହତ ରଖିପାରିଥାଏ, ତେବେ ଏଥିପାଇଁ ସେଇ ସବୁ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଶାଖାର ଅଜ୍ଞାତ ଶିଳ୍ପୀଙ୍କର ଅମୃତ-ସ୍ୱାକ୍ଷର ନିକଟରେ ତାହାର କୃତଜ୍ଞ ରହିବା ଉଚିତ୍ । ଲୋକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଯେ ଅମିତ ଶକ୍ତିଶାଳୀ, ତାହାର ପରିଚୟ ଇତିମଧ୍ୟରେ ମିଳିସାରିଛି । ତାହାର ଭଣ୍ଡାରରେ ଗଚ୍ଛିତ ରହିଛି ଯେଉଁ ମୂଲ୍ୟବାନ୍ ମଣିମୁକ୍ତା, ସେସବୁ ହେଉଛି ଆମର ପୂର୍ବଜମାନଙ୍କର ଅମୂଲ୍ୟ ସମ୍ପଦ, ଐତିହ୍ୟ ସହିତ ଆମର ଯୋଗାଯୋଗ ସ୍ଥାପନର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ମାଧ୍ୟମ । ସେଗୁଡ଼ିକର ଯଥାଯଥ ବ୍ୟବହାର କରି ଆମେ ନିଜସ୍ୱ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଓ ମୌଳିକ ଚିନ୍ତା ନେଇ ବିଶ୍ୱ ଦରବାରରେ ଛାତିଫୁଲାଇ ଠିଆ ହେବା, କିମ୍ବା ସେ ଦେଶର ପରିତ୍ୟକ୍ତ କିଛି ଭାବକୁ ଉଠାଇ ଆଣି ତାହାରି ବ୍ୟବହାର ଦ୍ୱାରା ନିଜ ଶକ୍ତିର ଅପଚୟ ଘଟାଇବା, ସେ ଦାୟିତ୍ୱ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ଆମର ।

❑

ଆଜିର ନାଟକ

ରାଉଲକେଲାରୁ ବନ୍ଧୁ ଚିଠି ଲେଖିଛନ୍ତି ''ବର୍ତ୍ତମାନ ଦେଖା ଯାଉଛି କୌଣସି ନାଟ୍ୟକାର କିମ୍ବା ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟରେ ଦୁଇଘଣ୍ଟା ବାନ୍ଧିରଖି ଚିତ୍ତ ବିନୋଦନ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏକ ଗଣ ଚେତନା ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇ ପାରୁନାହାନ୍ତି ।'' ଏକଥା ସେ ଲେଖି ପାରନ୍ତି । ଗତ ବାଇଶବର୍ଷ ଧରି ନାଟ୍ୟ-ଚେତନାର ପୁନରୁଜ୍ଜୀବନ ନିମନ୍ତେ ଏମାନେ ଶାରୀରିକ ମାନସିକ ତଥା ଆର୍ଥିକ ଦାୟିତ୍ୱର ଝୁଙ୍କି ନେଇ ନିଃସ୍ୱାର୍ଥପର ଏବଂ ନିଷ୍ପାପର କର୍ମ କରି ଚାଲିଛନ୍ତି । ସଂସ୍ଥାର ଆରମ୍ଭରେ ଯେଉଁ ଦଶଦିନିଆ ନାଟକ ମହୋତ୍ସବ କରୁଥିଲେ, ତାକୁ ଏବେ ସାତ ଦିନକୁ କମାଇ ଆଣିଲେଣି । ସେତେବେଳେ ସେମାନେ ପାଉଥିଲେ ଅଣୀଭାଗ ଭଲ ନାଟକ । ବର୍ତ୍ତମାନ କୋଡ଼ିଏ ଭାଗ ଭଲ ନାଟକ ପାଇଲେ ମଧ୍ୟ ନିଜକୁ କୃତ କୃତ୍ୟ ମନେ କରୁଛନ୍ତି । ବନ୍ଧୁ ଯେଉଁ ମୌଳିକ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠାଇଛନ୍ତି, ତାହା ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟ୍ୟପ୍ରେମୀଙ୍କର ଅନୁଧ୍ୟାନର ବିଷୟ । ସୌଭାଗ୍ୟକୁ ଉତ୍ତର ମଧ୍ୟ ସେହି ପ୍ରଶ୍ନରେ ହିଁ ଅଛି । ବନ୍ଧୁ ଦୁଇଟି କଥା କହିଛନ୍ତି । (କ) ଚିତ୍ତ ବିନୋଦନ (ଖ) ଗଣଚେତନା ସୃଷ୍ଟି । ଆଜି ନୁହେଁ, ଆବହମାନ କାଳରୁ ଏ ଦୁଇଟି ହିଁ ନାଟକ ଲେଖାର ମୂଳ ସୂତ୍ର ରୂପରେ ଗୃହୀତ ହୋଇ ଆସିଛି । ଏହାକୁ ହିଁ ଆଲୋଚକ ମାନେ 'to teach and delight' ବୋଲି କହି ଆସିଛନ୍ତି । ଅର୍ଥାତ୍ ଆନନ୍ଦ ଦାନ ସହିତ ଶିକ୍ଷାଦେବା କିମ୍ବା ଗଣଚେତନା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ହେଉଛି ନାଟକର ଧର୍ମ । ସେ ଦୁଇଟି କଥା ଆମର ସାମ୍ପ୍ରତିକ ନାଟକରୁ କ୍ରମଶଃ ଦୂରେଇ ଯିବାରେ ଲାଗିଛି । ତାହାର କାରଣ ଅନୁମାନ କରିବା କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ ନୁହେଁ ।

ନିଷ୍ଠାପର କର୍ମ ହେଉଛି ସଫଳତାର ଅନ୍ୟନାମ । କୌଣସି ଆନ୍ତରିକତା ନଥାଇ କିମ୍ବା ନିଜେ ସଂପୃକ୍ତ (Involve) ନହୋଇ, ଯେତେ ପରିଶ୍ରମ କଲେ ମଧ୍ୟ ତାହା କେବଳ ପାଣି ବାଡ଼େଇବାରେ ଶେଷ ହୁଏ । ଗୋଟିଏ ଉଦାହାରଣ ଦେଉଛୁ, ନିକଟରେ ଗୋଟିଏ ପ୍ରତିଯୋଗିତାରେ ଏକ ନାଟକ ଦେଖିଲୁ । ନାଟକର ଦୁଇଟି ଭାଗ । ପ୍ରଥମ ଭାଗଟି ଗୋଟିଏ ପୌରାଣିକ କାହାଣୀ । ବିଶେଷ ଏକ ଓଡ଼ିଆ ଲୋକନାଟକର ଆଙ୍ଗିକରେ । ଏଥିରେ ପୀଢ଼ିଗତ ଦୂରତ୍ୱ (Generation gap) ଏବଂ ସ୍ଥିତାବସ୍ଥା (Establishment) ଏଷ୍ଟାବ୍ଲିଶ ମେଣ୍ଟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉଠାଯାଇଛି । ନାଟକର ଉତ୍ତରାର୍ଦ୍ଧରେ ଏଇ ସମସ୍ୟାର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯାଇଛି ସମସାମୟିକତାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ । ଏହାର ଆଧାର ହୋଇଛି ଏକ ବଙ୍ଗଳା ଉପନ୍ୟାସ । ସେଥିରେ ମଧ୍ୟ ଆମର ଆପତ୍ତି କରିବାର କିଛି ନାହିଁ । କାରଣ ଆମ ପାଇଁ ଏହା ଏକ ସାଧାରଣ ବ୍ୟାପାର । ଆମର ନୈରାଶ୍ୟ ଅନ୍ୟ କାରଣରୁ । ଅଭିନେତା, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ କିମ୍ବା ନାଟ୍ୟକାର–କେହି ସମସ୍ୟା ସହିତ ପରିଚିତ ମନେହେଲେ ନାହିଁ । ଯାହା ହୋଇପାରିଥାନ୍ତା, ଏକ ସ୍ମରଣୀୟ କଳା ସୃଷ୍ଟି, କେବଳମାତ୍ର ସଂପୃକ୍ତି ନଥିବାରୁ ତାହା ପରିଣତ ହେଲା ଏକ ସାଧାରଣ ପ୍ରହସନରେ । ଅଥଚ ଏଥିପାଇଁ ଶାରୀରିକ, ଆର୍ଥିକ ଏବଂ ମାନସିକ ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର ଶ୍ରମ କରାଯାଇଛି । ଉପଭୋକ୍ତା (Consumer) ମାନେ ମଧ୍ୟ ଆଗ୍ରହରେ ଅପେକ୍ଷା କରୁଛନ୍ତି । ଦିଅଁଗଢ଼ା ଯେବେ ମାଙ୍କଡ଼ ତିଆରିରେ ପର୍ଯ୍ୟବସିତ ହେଲା, ତେବେ ଆମେ କାହାକୁ ଦୋଷଦେବା ? ସବୁଥାଇ ମଧ୍ୟ କଳାର ଏଇଯେ ବିପୁଳ ଆୟୋଜନ ବ୍ୟର୍ଥ ହୋଇଗଲା, କେବଳ ନିଷ୍ଠାର ଅଭାବରୁ ଯେ, ଏଇ ବିପର୍ଯ୍ୟୟଟି ଘଟିଲା, ଏଥିରେ କ'ଣ ସନ୍ଦେହ ଅଛି ?

ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଅସହଯୋଗ ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମ ଆଗରେ ଏକ ବଡ଼ ପ୍ରଶ୍ନ ହୋଇ ଠିଆ ହୋଇଛି । ଅସ୍ୱୀକାର କରିବାର କାରଣ ନାହିଁ ଯେ, ଆମେ ନାଟକରେ ସେମାନଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ବିଷୟ ଦେଇପାରୁ ନାହୁଁ । କ'ଣ ଚାହାନ୍ତି ସେମାନେ ? ଏ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ମିଳିବ ନିମ୍ନ ଉଦ୍ଧୃତିରୁ । ଶ୍ରୀ ମନୋଜ ଦାସ 'ସନ୍ଧାନ ଓ ସଂକେତ' ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ 'ଶୀତଳ ବ୍ରିଟେନ : ଉଷ୍ମପ୍ରଶ୍ନ' ଶୀର୍ଷକ ଆଲୋଚନାରେ ଜଣେ ବିଶେଷଜ୍ଞଙ୍କ ମତ ଉଦ୍ଧାର କରିଛନ୍ତି । ବ୍ରିଟେନ ଓ ଭାରତ–ଉଭୟଦେଶର ଟେଲିଭିଜନ

ସଂସ୍କୃତି ସମ୍ପର୍କରେ ମତ ଦେଇ ସେ କହିଛନ୍ତି, "ହିଂସା ଓ ଅଶ୍ଳୀଳତା ଦ୍ୱାରା ଉଭୟ ଦେଶର ଟେଲିଭିଜନ ଆକ୍ରାନ୍ତ କିନ୍ତୁ ବ୍ରିଟେନ ତୁଳନାରେ ଭାରତୀୟ ଚିତ୍ର ଖାଲି ରୁଚିହୀନ, କଳାହୀନ ଓ ବିରକ୍ତିକର ନୁହେଁ । ନାୟକ ନାୟିକା ଓ ନର୍ତ୍ତକ ନର୍ତ୍ତକୀମାନେ ଯେମିତି ଅଙ୍ଗ ଭଙ୍ଗୀ କରନ୍ତି, ସେ ସବୁ ଜଘନ୍ୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଯିବ । ସେ ସବୁର ନିର୍ମାତା ବା ପରିବେଷକ ମାନେ ମଣିଷ ଗୋଟାଏ ଅଧମ ଜାତିର ପିଶାଚ ଓ ଅଧମତର ଜାତିର ପ୍ରେତଙ୍କ ମିଳନରୁ ଜନ୍ମିତ ଉଦ୍‌ଭଟ୍ ବିକଳ ଶ୍ରେଣୀର ପ୍ରାଣୀ ବିଶେଷ ତାହାହିଁ ପ୍ରଶ୍ନ– (ସମାଜ: – ୨୫/୧/୯୮) ଅପସଂସ୍କୃତିର ନୀଳ ନିଶାରେ ଆଚ୍ଛନ୍ନ ଗୋଟାଏ ପରମୁଖାପେକ୍ଷୀ ଜାତିକୁ ରୁଚି ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୁଯୋଗ ଦେଇ ତାକୁ ଉପରକୁ ଉଠାଇବା ଅସାଧ ନ ହୋଇ ପାରେ, ମାତ୍ର ଦୁଃସାଧ ନିଶ୍ଚୟ । ସବୁଠୁଁ ବଡ଼ କଥା, ଏକଂଥା କରାଯାଉଛି ସରକାରୀ ସମର୍ଥନରେ, ଦରିଦ୍ର କରଦାତାଙ୍କର ଝାଳବୁହା ଶ୍ରମାର୍ଜିତ ଅର୍ଥରେ । ଭାରତକୁ ବିଶ୍ୱ ସଂସ୍କୃତି ସହିତ ସାମିଲ କରିଦେବାର ଏ ଯେଉଁ ଯୋଜନାବଦ୍ଧ ଉଦ୍ୟମ ଚାଲିଛି ସାହିତ୍ୟ, ସଙ୍ଗୀତ, କଳା ତାହାର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ମାଧମ ରୂପରେ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଛି । ଆମର ଏଇ ବଡ଼ପଣ୍ଡାମାନେ ଭୁଲିଗଲେ ଯେ, ଭାରତ ତତ୍ତ୍ୱବିତ୍ ମାକ୍‌ଡୋନାଲ୍ଡ଼ India, what can it teach us, ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଭାରତୀୟସଂସ୍କୃତିକୁ ବିଶ୍ୱ ସଂସ୍କୃତିର ଆଦର୍ଶରୂପେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଥିଲେ । ବମ୍ବେ, ଦିଲ୍ଲୀ କିମ୍ବା କଲିକତାରେ ସେ ସଂସ୍କୃତିକୁ ଖୋଜିଲେ ମିଳିବ ନାହିଁ । ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟ କଥା, ଆମର ସଂସ୍କୃତି ନିମନ୍ତ୍ରିତ ହେଉଛି ଏଇଠୁ ଏବଂ ଏଠାକାର ପ୍ରାଜ୍ଞମାନେ ଆତ୍ମସାତ୍ କରିବାକୁ ହିଁ ନିଜର ପ୍ରଧାନ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ମନେ କରୁଛନ୍ତି । ନାଟକ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମଧ୍ୟ ସେ ସ୍ତରକୁ ଓହ୍ଲାଇ ପାରି ନାହିଁ । ଏଥିରେ ତାକୁ ଦର୍ଶକ ସମର୍ଥନ ମିଳିବ କେମିତି ?

ନିକଟରେ ଏକ ନାଟକରେ ଖଳ–ନାୟକ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ମୋଟର ସାଇକେଲ ଚଳାଇ ଚାଲିଯିବାର ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ଯୁବ–ଦର୍ଶକମାନେ ଉଲ୍ଲାସରେ କରତାଳି ଦେଇ ବଢ଼ିଆ ଯାତ୍ରାବୋଲି ପ୍ରମାଣପତ୍ର ଦେଇଦେଲେ । ଗୋଟିଏ ସମୟରେ ଯାତ୍ରା – ମଞ୍ଚ ନାଟକକୁ ଅନୁକରଣ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରୁଥିଲା । ମଞ୍ଚ ନାଟକର ସାମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ୍ୟ ତାକୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରୁଥିଲା । ଆଜି ପରିସ୍ଥିତି ଠିକ୍ ଓଲଟା । ମଞ୍ଚ ନାଟକ ଅପେରାକୁ ଅନୁକରଣ କରି ଧନ୍ୟ ହେଉଛି । ଅପେରା ହେଉଛି ଆଜିର ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ଓ

ଟେଲିଭିଜନ ସଂସ୍କୃତିର ପରିତ୍ୟକ୍ତ ରଙ୍ଗଛଡ଼ା ଆବରଣ ଘୋଡ଼ି ହୋଇଥିବା ଧନୀ ଆତ୍ମୀୟ ଦ୍ୱାରର ଦରିଦ୍ର ବ୍ୟକ୍ତି । ତାହାର ଅନ୍ୟକୁ ଦେବାର କିଛି ନାହିଁ, କେବଳ ନେବା ଅର୍ଥାତ ଭିକ୍ଷାବୃତ୍ତି ହିଁ ହେଉଛି ତାହାର ପେଶା । ଅବଶ୍ୟ ମଞ୍ଚୋପକରଣ ରୂପରେ ମଟର ସାଇକେଲର ବ୍ୟବହାରକୁ ଆମେ ଆପତ୍ତି କରୁନାହୁଁ । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ମଧ୍ୟ ମଞ୍ଚରେ ଉପକରଣ ହିସାବରେ ଅହିଂସା ପାଳିତ ପଶୁ ପକ୍ଷୀ ତଥା ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ପଦାର୍ଥ ବ୍ୟବହାରର ସପକ୍ଷରେ ଥିଲେ । ପ୍ରାଚୀନ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ସୁଦ୍ଧା ଜୀବନ୍ତ ଘୋଡ଼ା ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥିବାର ଜଣାଯାଏ । ତେବେ ଅପେରାରେ ଅର୍ଥ ଏବଂ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଆକର୍ଷଣ ଅଛି, ଯାହାର ପ୍ରଲୋଭନ ଏଡ଼ାଇ ଦେବା ସଂସାରୀ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆଦୌ ବୁଦ୍ଧିମାନର କାମ ନୁହେଁ । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଆଜିର ନାଟ୍ୟ କର୍ମୀମାନେ ତାହାପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ହେଉଛନ୍ତି । ଗଣ ମାଧ୍ୟମର ଏକ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ବିଭାଗ ରୂପରେ ଆଜି ଅପେରାର ସ୍ଥିତିକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ହେଉନାହିଁ । ଆଜିର ସମାଜ ହେଉଛି ଏକ ଅନାଥ ଶିଶୁ ଯାହାର ମୁଣ୍ଡ ଉପରେ ଗୋଡ଼ ଦେଇ ଅପସଂସ୍କୃତିର ଶୋଭା ଯାତ୍ରା ଚାଲିଛି ଏବଂ ଅପେରା ହେଉଛି ଏହାର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ ।

ଭାରତୀୟ ନାଟକର ଏକ ପବିତ୍ର ଭାବମୂର୍ତ୍ତି ନିର୍ମାଣରେ ସୃଷ୍ଟି ଲଗ୍ନରୁ ଏହାକୁ ଦେବୀ ଦେବତାଙ୍କ ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ କରିଦିଆ ଯାଇଥିଲା । ବ୍ରହ୍ମା ହେଉଛନ୍ତି "ପଞ୍ଚମ ନାଟ୍ୟବେଦ"ର ସ୍ରଷ୍ଟା । ନଟରାଜ ଶିବ ଓ ଲୋକମାତା, ପାର୍ବତୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଏହି ନାଟ୍ୟ ବେଦ ସୁସଂସ୍କୃତ ଏବଂ ବ୍ରହ୍ମାପୁତ୍ର ଭରତ ପୃଥିବୀରେ ଏହାର ପ୍ରଚାରକର୍ତ୍ତା । ସ୍ମରଣ କରାଯାଇପାରେ ଯେ, ବ୍ରହ୍ମା ନାଟ୍ୟପ୍ରୟୋଗ ନିମନ୍ତେ ଦେବତାମାନଙ୍କୁ ନିଯୁକ୍ତ କରିବାପାଇଁ ଦେବରାଜ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ ଅନୁରୋଧ ଜଣାଇବାରୁ ଇନ୍ଦ୍ର କହିଥିଲେ –

> ଗ୍ରହଣେ ଧାରଣେ ଜ୍ଞାନେ ପ୍ରୟୋଗେ ଚାସ୍ୟ ସତ୍ତମ,
> ଅଶକ୍ତା ଭଗବାନ୍ ଦେବା ଅଯୋଗ୍ୟା ନାଟ୍ୟ କର୍ମଣି । –

ଦେବତାମାନେ ବିଳାସୀ, ପରିଶ୍ରମ କାତର, ଜ୍ଞାନହୀନ ତଥା ବାକ୍ ପଟୁତ୍ୱ ବିରହିତ ହୋଇଥିବାରୁ ଏଇ ପବିତ୍ର ବେଦ ଗ୍ରହଣ କରିବା ନିମନ୍ତେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନୁପଯୁକ୍ତ । କେବଳ ଋଷିମାନେ ହିଁ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ କରିପାରନ୍ତି । ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟ ପଛରେ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ

ଭରତଙ୍କର ଯେଉଁ ସାମାଜିକ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଥିଲା ତାହା ପ୍ରଣିଧାନ ଯୋଗ୍ୟ । ପ୍ରଥମ କଥା ଭରତ ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ଜ୍ଞାନ, ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ, କାର୍ଯ୍ୟ କୁଶଳତା, ବାକ୍‌ପଟୁତା ତଥା ଶ୍ରମ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉଥିଲେ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ, ଅଭିନୟ କଳା ଏକ ପବିତ୍ର ପୂତ ଏବଂ ଅଭିଜାତ କର୍ମର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଲାଭକରୁ, ଏହାଥିଲା ତାଙ୍କର ଅନ୍ୟତମ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ନାଟକ କହିଲେ, ତାହା କେବଳ ରଙ୍ଗ ରସ, ମଉଜ ମଜଲିସ୍ ବା ଚଟୁଳ ଆମୋଦକୁ ବୁଝାଉ ନଥିଲା । ବରଂ ଏହାଥିଲା ଏକ ଋଷିକର୍ମ ଅର୍ଥାତ୍ ତପସ୍ୟା, ପୂଜା ଏବଂ ନିଷ୍ଠାଯୁକ୍ତ ଉଦ୍ୟମ ।

ଇଂରେଜମାନେ ଏ ଦେଶକୁ ଆସିବାବେଳକୁ ଏଠାରେ ସେଇ ପାରମ୍ପରିକ ଅଭିନୟ କଳା ଅବଲୁପ୍ତ ହୋଇ ସାରିଥିଲା । କାରଣ ସେଭଳି କୌଣସି ଅଭିନୟର ଉଲ୍ଲେଖ ମିଳୁନାହିଁ । ଅଭିନୟ ନାମରେ ସେତେବେଳେ ଏଠାରେ ବାଇନାଚ ଏବଂ ଉଚ୍ଚାଙ୍ଗ ସଙ୍ଗୀତର ପ୍ରଚଳନ ଥିବାର ଦେଖା ଯାଉଛି । ଇଂରେଜ୍‌ମାନେ ଯେତେବେଳେ ଏକମୁଖୀ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ବ୍ୟବସ୍ଥା ପ୍ରଚଳନ କଲେ, ସେତେବେଳେ ଭାରତର ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ ଗୋଷ୍ଠୀ ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଲେ । ଓଡ଼ିଶାରେ ଗଜପତି ପ୍ରତାପରୁଦ୍ର ଦେବଙ୍କ ରାଜତ୍ୱ କାଳରେ ରାୟ ରାମାନନ୍ଦଙ୍କ "ଜଗନ୍ନାଥ ବଲ୍ଲଭ" ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିବାର ପ୍ରମାଣ ମିଳୁଛି । ତାହା ପରର କୌଣସି ଇତିହାସ ଉପଲବ୍ଧ ନୁହେଁ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶୈଳୀର ମଞ୍ଚାଭିନୟରେ ଭାରତୀୟ ପାରମ୍ପରିକ ଅଭିନୟର ସେଇ ପବିତ୍ରଭାବ ବଜାୟ ରଖିବାର କୌଣସି କାରଣ ନଥିଲା । ଇଂରେଜମାନେ ଏଠାରେ ଅବସର ବିନୋଦନ ଏବଂ ଆମୋଦ ପ୍ରମୋଦ ପାଇଁ ନାଟକ ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲେ । ଏଥିପାଇଁ ସେମାନଙ୍କର ଯେ ନିଷ୍ଠା କିମ୍ବା ସାଧନା ଇତ୍ୟାଦି ଥିବ, ଏ ଭଳି ମନେ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ତାହାହିଁ ହେଲା ଭାରତୀୟ ମାନଙ୍କର ଧ୍ୟେୟ । ଏହିଭଳି ଏ ଦେଶରେ ନାଟ୍ୟକଳା ପ୍ରତି ସାମାଜିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ବଦଳିଗଲା ।

ବଙ୍ଗଦେଶରୁ ଏହି ନୂତନ ନାଟ୍ୟ-କଳାର ପ୍ରଚାର ତଥା ପ୍ରସାର ଘଟିଲା । ଅଭିନେତା, ଅଭିନେତ୍ରୀ, ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନିଜର ଅସାମାଜିକ ଆଚରଣ ଯୋଗୁଁ ବହୁକ୍ଷେତ୍ରରେ ନିନ୍ଦିତ ହେଲେ ତଥା ଜାତୀୟତା ପ୍ରସାର କାରଣରୁ ସରକାର ପକ୍ଷର ରୋଷ ଦୃଷ୍ଟିରେ ପଡ଼ିଲେ । ଏହି ସବୁ କାରଣରୁ ଆମ ଏଠାରେ ନାଟକ ପ୍ରତି

ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ମନୋଭାବ ରହିଲା ନାହିଁ । ଗୌରୀ ଶଙ୍କରଙ୍କ ଭଳି ମୁକ୍ତ ଚିନ୍ତା ନାୟକ ମଧ ଛାତ୍ରମାନଙ୍କର ଅଭିନୟ ସହ ସମ୍ପୃକ୍ତିକୁ ଭଲ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଦେଖୁ ନଥିଲେ । ସେ ସମୟର ନାଟ୍ୟାଭିନୟର ସପକ୍ଷ ଓ ବିପକ୍ଷରେ ବହୁ ଆଲୋଚନା ପତ୍ର ପତ୍ରିକାରେ ହୋଇ ଥିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇ ପାରେ । ତେବେ ଇଂରାଜୀ ମଞ୍ଚର ଅନୁକରଣରେ ଏଠାରେ ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟକଳାର ବିକାଶ ଓ ପ୍ରସାର ଘଟିଲା, ତାହା ପ୍ରତି ମୂଳରୁ ଲୋକ ଚିତ୍ତରେ ଏକ ଅଶ୍ରଦ୍ଧା ଭାବ ରହିଗଲା ।

ତଥାପି କାମ ଚାଲିଥିଲା । ମଞ୍ଚ ବ୍ୟବସ୍ଥାରେ କୌଣସି ପରିବର୍ତ୍ତନ ନଆଣି ସେଇ ରୂପରେ ତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରି ନିଆଯାଇଥିଲା । ନାଟ୍ୟକଳାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ କହିଥିଲେ-

ଦୁଃଖାର୍ତ୍ତାନାଂ, ଶୋକାର୍ତ୍ତାନାଂ, ଶ୍ରମାର୍ତ୍ତାନାଂ, ତପସ୍ୱିନାମ୍,
ବିଶ୍ରାନ୍ତିଜନନଂ କାଳେ ନାଟ୍ୟମେତଦ୍ ଭବିଷ୍ୟତି ।

ଅର୍ଥାତ୍ ଦୁଃଖଶୋକଶ୍ରମ ପୀଡ଼ିତ ଦୀନଦୁଃଖୀମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏଇ ନାଟକ ହେବ ବିଶ୍ରାନ୍ତି ସୁଖ ଲାଭର ପ୍ରଧାନ ମାଧମ । ଏଥିରୁ ସମାଜର ନିମ୍ନ ବର୍ଗୀୟଙ୍କ ପ୍ରତି ଭରତଙ୍କର କିଭଳି ସମ ବେଦନାଥିଲା, ତାହା ଜଣା ଯାଇଥାଏ । କିମ୍ୱା ଏହାକୁ ଆଉଟିକିଏ ସ୍ପଷ୍ଟ, କରି କହିଲେ, ନାଟକରେ ସାଧାରଣ ମଣିଷର କଥା କୁହାଯିବା ହିଁ ଉଚିତ୍ ବୋଲି ଯେ ଭରତ ମନେ କରୁଥିଲେ, ଏହା ହିଁ ଜଣାଯିବ । ଅଢ଼େଇହଜାର ବର୍ଷ ପୂର୍ବେ ଭରତ ଯାହା ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିଥିଲେ; ତାହାର ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ଶୁଣିବାକୁ ମିଳେ ନାଟ୍ୟକାର ବ୍ରେଖ୍ଟ୍‌ଙ୍କର ନାଟକ 'The Good Woman ot Setzuan'ନାଟକରେ । ଯେଉଁଠି କୁହାଯାଇଛି ''ଅସହାୟ ମଣିଷ, ତମରଭାଇ ଅପମାନିତ ହେଉଛି, ଆଉ ତମେ ନୀରବ ରହୁଛ !! ତା' ଉପରେ ମାଡ଼ ବସୁଛି, ସେ ଚିତ୍କାର କରୁଚି ଆଉ ତୁମେ ଚୁପ୍ ରହୁଛ !'' ଏଇତ ସାଧାରଣ ଅସହାୟ ଯନ୍ତ୍ରଣା ପୀଡ଼ିତ ମଣିଷର କଥା । ଏଇମାନଙ୍କ କଥା ନାଟକରେ ରହିବ ବୋଲି ଭରତ ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିଥିଲେ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମକୁ ନିଜ ଭିତରକୁ ଅନାଇ ଦେଖିବାକୁ ପଡ଼ିବ, ଆମେ ଏହାକୁ ଏଡ଼ାଇ ଯାଉଛୁ କିମ୍ୱା ନାହିଁ ।

ଆବସର୍ଡ଼-ନାଟ୍ୟକାର ମାନେ ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ ଧାରାରେ ଏକ ନୂତନ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ ରୂପରେ ଆଲୋଚିତ ହୁଅନ୍ତି । ଆୟେନେସ୍କୋ (Ionesco) ସେଇ

ନାଟ୍ୟଧାରାର ଜଣେ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାର । ନାଟକରେ କୌଣସି ନୀତିର ପ୍ରଚାର କିମ୍ବା ବାର୍ତ୍ତା ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ମତ ହେଲା, "But to deliver a message to the world, to wish to direct its course, to save it, is the business of the founders religions of the Moralists or the politicians- A Playwright simply writes plays in which he can offer only a testimony, not a did actic message-Any work of art which is ideological and nothing else would be pointless. × An ideological play can be no·more than the vulgarization of an ideologyl" (The Theatre of the Absurb p.p. 126) ନୀତି ଗର୍ଭିତ ଆଦର୍ଶ ପ୍ରଚାରର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛନ୍ତି ସମାଜର ମଧ୍ୟମବର୍ଗ କିମ୍ବା ଉଚ୍ଚବର୍ଗ । ନାଟକ କେବଳ ସେଇମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନୁହେଁ, କିମ୍ବା ପ୍ରଚାରର ଏକ ମାଧ୍ୟମ ନୁହେଁ । ଧର୍ମଧ୍ୱଜୀ ନୀତି ବାଦୀମାନେ କିମ୍ବା ରାଜନୀତିଜ୍ଞମାନେ ନିଜ ସ୍ୱାର୍ଥରେ ଏ କାମ କରିପାରନ୍ତି । ଏହା ନାଟ୍ୟ କାରର କାମନୁହେଁ । ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟ୍ୟକାର ମାନେ ଏଇ ଅସହାୟ, ଯନ୍ତ୍ରଣା ଜର୍ଜରିତ, ନିଷ୍ପେଶିତ ମଣିଷମାନଙ୍କ କଥା କହି ଅନ୍ୟମାନଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିଥିଲେ ।

ଚିନ୍ତାନାୟକ ରୋମାଁ ରୋଲାଁ (Romain Rolland) ଅଭିଜାତ ବର୍ଗର ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ କହନ୍ତି, 'They are interested primarily in certain domestic and social problems which are merely stated and not solved (the People's Theatre : p.p.25)' ନାଟକକୁ ସାଧାରଣ ଜନତା ନିକଟକୁ ନେଇଯିବାକୁ ହେଲେ, ସେଇମାନଙ୍କ କଥା କହିବାକୁ ହେବ । ଅଭିଜାତ ପରିବାରର ସାମାଜିକ କୁତ୍ସା ଦେଖିବାକୁ ବା ଶୁଣିବାକୁ ସାଧାରଣ ମଣିଷର ଆଗ୍ରହ ବା ରହିବ କାହିଁକି ? ଫଳ କଥା ହେଉଛି, ବଞ୍ଚିବାକୁ ହେଲେ ନାଟକକୁ ସାଧାରଣ ଜନତା ନିକଟକୁ ଯିବାକୁ ହେବ । ନିଜକୁ ସେମାନଙ୍କ ସ୍ତରକୁ ନେଇ ଯିବାକୁ ହେବ । ସେମାନେ ତତ୍ତ୍ୱ ବୁଝନ୍ତି ନାହିଁ, ଉପଦେଶ ଶୁଣନ୍ତି ନାହିଁ । କେବଳ ଗୋଟିଏ କଥା ସେମାନଙ୍କୁ ସହଜରେ ଆକୃଷ୍ଟ କରେ । ନିଜର ସଂଘର୍ଷମୟ

ଜୀବନକୁ ସେମାନେ ମଞ୍ଚରେ ଦେଖିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି । ଏହି କାରଣରୁ ସାନ୍ କ୍ୱେଣ୍ଟିନ୍ ଜେଲ୍‌ର ସାତଶହ କଏଦୀ ବେକେଟ୍‌ଙ୍କର 'ଗୋଦୋଙ୍କ ପ୍ରତୀକ୍ଷାରେ' ନାଟକକୁ ସହଜରେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇଥିଲେ । ରୋମାଁ ରୋଲାଁ ଏହି କଥାଟିକୁ ଅଧିକ ସ୍ପଷ୍ଟ, କରି କହିଛନ୍ତି– "Art is not for the people, to make the people to understand it, art would have to be brought down to their level" ଏସବୁ କଥା କହିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି ଗୋଟିଏ । ଆମ ନାଟକ ଏଇ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କେତେ ଦୂର ସାର୍ଥକ ହୋଇ ପାରିଛି, ତାହା ବିଚାର କରିବାର ସମୟ ଆସିଯାଇଛି ।

ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଓଡ଼ିଶାର ସଂସ୍କୃତି ଭୁବନେଶ୍ୱର ଦୂରଦର୍ଶନ କେନ୍ଦ୍ର ପ୍ରଚାରିତ ସଂସ୍କୃତି ନୁହେଁ । କିମ୍ବା ଭାରତୀୟ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ଦୂରଦର୍ଶନ ପ୍ରଚାରିତ ସଂସ୍କୃତି ନୁହେଁ । ଏହାର ଚେର ଆହୁରି ଗଭୀରରେ । ଏକ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ତଳପାହାଚରେ ଠିଆ ହୋଇ ସୁଦ୍ଧା ଏବେ ମଧ୍ୟ କୃଷିଭିତ୍ତିକ ସଂସ୍କୃତିର ଦେବୀଦେବତା, ଅନ୍ଧ ବିଶ୍ୱାସଠାରୁ ଏହା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ଦୂରେଇ ଯାଇଛି ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । (ଭାରତୀୟ ସଂସ୍କୃତି ବା କେତେ ଦୂରବର୍ତ୍ତୀ ?) ଅବଶ୍ୟ ରାଜନୀତିର କଲ୍ୟାଣରୁ ଦ୍ରୁତ ମହାନଗରର ବୋଧର ପ୍ରଚାର ପଲ୍ଲୀ ସଂସ୍କୃତିର ସ୍ୱକୀୟତାକୁ ନଷ୍ଟ ଭ୍ରଷ୍ଟ କରିବାରେ ଲାଗିଛି । ହିଂସା ନଗ୍ନତା, ଉଚ୍ଛୃଙ୍ଖଳ ଯୌନତା, ଧୂର୍ତ୍ତତା, ଅଶିଷ୍ଟତା – ଏ ସବୁ ନଗରାଞ୍ଚଳ ଭଳି ପଲ୍ଲୀ ଅଞ୍ଚଳରେ ମଧ୍ୟ ଭର୍ତ୍ତି ହୋଇ ଗଲାଣି । ଉଚ୍ଚ ଶିକ୍ଷାର ବିସ୍ତାର ଗ୍ରାମ ଜୀବନକୁ ନର୍କକୁଣ୍ଡରେ ପରିଣତ କରି ଦେଲାଣି । ସାଧାରଣ ଜନତା ଏହାର ଦୂଷିତ ସ୍ପର୍ଶରୁ ନିଜକୁ ରକ୍ଷା କରି ପାରି ନାହାନ୍ତି । ତେବେ ଏ ସବୁ ବାହ୍ୟ – ଏହାର ଅଭ୍ୟନ୍ତର ଏବେ ମଧ୍ୟ ପୂର୍ବଭଳି ଅପରିବର୍ତ୍ତିତ ରହିଛି ବୋଲି ଆମର ବିଶ୍ୱାସ । ତେଣୁ ଏହାର କେବଳ ବାହ୍ୟ ରୂପଟିକୁ ନେଇ ଶକ୍ତିର ଅପଚୟ ନକରି ମୂଳରୂପ ସହିତ ଅନ୍ତରଙ୍ଗତା ବଢ଼ାଇଲେ ହିଁ ବାସ୍ତବ ସତ୍ୟ ନିକଟରେ ପହଞ୍ଚିହେବ । ଏଥିପାଇଁ ନିଷ୍ଠା ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଆଉ ଗୋଟିଏ ବଡ଼ ଅଭାବ ଆମ ଏଠାରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । କ୍ଷେତ୍ରୀୟ ଜ୍ଞାନ ପାଇଁ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ସମ୍ପର୍କ ଯେମିତି ଦରକାର, ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଧାରଣା ପାଇଁ ବ୍ୟାପକ ଅଧ୍ୟୟନ

ମଧ୍ୟ ସେମିତି ପ୍ରୟୋଜନ । ଅଧ୍ୟୟନ ଏବଂ ଚିନ୍ତନ – ଏ ଦୁଇଟି ହେଉଛି ପ୍ରତ୍ୟେକ ମୌଳିକ ସୃଷ୍ଟିର ଆଧାର । ବିଶେଷ କରି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ତ ସମାଜନୀତି ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଇତିହାସ, ଭୂଗୋଳ, ନୃତତ୍ତ୍ୱ, ପୁରାଣ, କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, ଦର୍ଶନ, ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ – ଏ ସମସ୍ତ ବିଷୟରେ ମୋଟା ମୋଟି ଧାରଣା କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏଥିପାଇଁ ଅଧ୍ୟୟନ ହିଁ ହେଉଛି ଏକମାତ୍ର ପନ୍ଥା । ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଗୋଟିଏ ଘଟଣା ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଯୋଗ୍ୟ । ଗାନ୍ଧୀ, ସ୍ୱାଧୀନତାର ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଜୟନ୍ତୀ ବର୍ଷରେ ରଚିତ ହେଉଥିବା ଅଧିକାଂଶ ନାଟକରେ ଚରିତ୍ର ରୂପରେ ଆସୁଛନ୍ତି । ସାମ୍ପ୍ରତିକ କ୍ଷମତା ରାଜନୀତିର ନାଟକୀୟ ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ତାଙ୍କର ଶୁଚିସ୍ନିଗ୍ଧ ରୂପଟିକୁ ବ୍ୟବହାର କରି ନାଟ୍ୟକାର ମାନେ ଗାନ୍ଧିବାଦର ମହତ୍ତ୍ୱ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ କରୁଛନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ ଗାନ୍ଧୀ ଦର୍ଶନର ଉତ୍ତମ ଅଧ୍ୟୟନ ପ୍ରୟୋଜନ । ସେତିକିମାତ୍ର ଅଭାବ ରହି ଯାଉଛି । ଜଣେ ନାଟ୍ୟକାର ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଅପରାଧ–ପ୍ରବଣ ବ୍ୟକ୍ତି ସର୍ବସ୍ୱ ରାଜନୀତିରେ ଅସ୍ଥିର ଗାନ୍ଧୀ ଦୁର୍ନୀତିଗ୍ରସ୍ତ ନେତାଙ୍କୁ ନିଜ ଠେଙ୍ଗାରେ ପିଟୁଥିବାର ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ଅନ୍ୟଜଣେ ତାଙ୍କୁ ଅସହାୟ ଅବସ୍ଥାରେ କାନ୍ଦୁଥିବାର ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି । ଦର୍ଶନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉଭୟ ଯେ ତ୍ରୁଟିପୂର୍ଣ୍ଣ ଏହା ନ କହିଲେ ମଧ୍ୟ ଚଳିବ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ । ୧୯୪୭ ମସିହାର ଘଟଣା । ଗାନ୍ଧିଜୀ ସେତେବେଳେ କଲିକତାର ଦଙ୍ଗାଗ୍ରସ୍ତ ଇଲାକାରେ । ଅବସ୍ଥା ପରିବର୍ତ୍ତନ ନହେଲେ ସେ ଅନଶନ କରିବେ ବୋଲି ସ୍ଥିର କରନ୍ତି । ଗୁଣ୍ଡାମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଏ ଭଳି ନୈତିକ ଚାପର କୌଣସି ମୂଲ୍ୟ ନାହିଁ ବୋଲି ଦର୍ଶାଇ ଦିଆ ଯିବାରୁ ଗାନ୍ଧିଜୀ କହିଥିଲେ ଯେ, ଗୁଣ୍ଡା ମଣିଷର ମାନସିକ ସମର୍ଥନର ସୃଷ୍ଟି । ସେ ସେଇ ଗୋଷ୍ଠୀର ହୃଦୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିବେ ଏବଂ ସେଥିରେ ସେ ସଫଳ ହେଲେ ମଧ୍ୟ । ଏଇ ଗାନ୍ଧୀଙ୍କୁ ବୁଝିବାକୁ ହେଲେ ତାଙ୍କୁ ଅଧ୍ୟୟନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ତାଙ୍କର ଚିନ୍ତାକୁ ଗଭୀର ଭାବରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାକୁ ହେବ । ଖାଲି ଉପରେ ଉପରେ ଭାସିଗଲେ ଜଣେ ଅଶାନ୍ତ ମଣିଷ ଭଳି ଗାନ୍ଧିଙ୍କୁ ଠେଙ୍ଗା ହାତରେ ତାଡ଼ନା କରୁଥିବାର ଦୃଶ୍ୟ ଆଖି ଆଗରେ ଫୁଟି ଉଠିବ । ସାଧାରଣ ଏବଂ ଅସାଧାରଣ ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟଟି ଧରାପଡ଼ିବ ନାହିଁ । ଅଧ୍ୟୟନ ସହିତ ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ଅଭିଜ୍ଞତାର ମଧ୍ୟ ପ୍ରୟୋଜନ । ବହି ପଢ଼ା ଅଭିଜ୍ଞତା ଏବଂ ଆଖିଦେଖା ଅଭିଜ୍ଞତା ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଭେଦ ରହିଛି । ଆମର ଅଧିକାଂଶ ନାଟ୍ୟକାର ସହରର ଗ୍ରାମ

ଜୀବନର କୌଣସି ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଅଭିଜ୍ଞତା ଏମାନଙ୍କର ନାହିଁ । ଏମାନଙ୍କର ପୂର୍ବ ପୀଢ଼ିର ଏ ଅସୁବିଧାଟି ନଥିଲା । ଛୋଟରାୟଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଥିଲେ ଗ୍ରାମମୂଳ । ତେଣୁ ଗ୍ରାମୀଣ ଦର୍ଶନ ଆତ୍ମସାତ କରିବାରେ ଏମାନଙ୍କର କୌଣସି ଅସୁବିଧା ନଥିଲା । ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ମଙ୍ଗୁ ମହାନ୍ତି' କିମ୍ୱା ଛୋଟରାୟଙ୍କର ରାଧୁପାଣିକୁ ବୁଝିବାରେ କିମ୍ୱା ସେମାନଙ୍କ ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହୋଇ ଯିବାରେ କିଛି କଷ୍ଟ ହୁଏ ନାହିଁ ।

କିଛିଦିନ ପୂର୍ବରୁ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ପଲ୍ଲୀ ଜୀବନ ଆଧାରିତ ଗୋଟିଏ ନାଟକ ଦେଖିବାର ସୁଯୋଗ ମିଳିଲା । ସ୍ୱୀକାର କରିବାରେ ଦ୍ୱିଧାନାହିଁ ଯେ ଆଜିର ମହାନଗରବୋଧଗ୍ରସ୍ତ ପଲ୍ଲୀ ପୂର୍ବର ଆଉ ସେଇ 'ଶାନ୍ତ ନିସ୍ତରଙ୍ଗ ନିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ' ପଲ୍ଲୀ ହୋଇନାହିଁ । ଗଳ୍ପ ଉପନ୍ୟାସ କାବ୍ୟ କବିତାରେ ତାହାର ପ୍ରତିବିମ୍ୱ ବାରମ୍ବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ପୂର୍ବେ ଅବସର ଜୀବନ ଯାପନ ପାଇଁ 'ବାର୍ଦ୍ଧକ୍ୟର ବାରାଣାସୀ' ରୂପରେ ଯେଉଁ ପଲ୍ଲୀଥିଲା, ଏକମାତ୍ର ଅବଲମ୍ୱନ ଏବେ ତାହା ଦେଖାଯାଉଛି ନିତାନ୍ତ ବିରୂପ । ଉଚ୍ଚଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ଏବଂ ରାଜନୀତି ର ଜୁଆଖେଳ– ଏ ଦୁଇଟି ଏହାର ବର୍ତ୍ତମାନ ଅବସ୍ଥା ପାଇଁ ଦାୟୀ ବୋଲି ମନେ ହୁଏ । ତେବେ ଏ ଯେଉଁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏହାକୁ ରୋକାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । ନିଆଁ ଠାକୁରଘରକୁ ଛାଡ଼ିଯାଏ ନାହିଁ । ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଠିକ୍ ଅଛି । ନାଟ୍ୟକାର ମୂଳରୁ ଏଇ ବିଶ୍ୱାସ ନେଇ ନାଟକଟିକୁ ସଜାଇଛନ୍ତି । ଯେଉଁ ସବୁ ଚରିତ୍ର ନାଟକରେ ଆସିଲେ, ମୂଳରୁ ଧାରଣା ନଥିଲେ, ସେମାନଙ୍କୁ ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳର ବୋଲି ବିଶ୍ୱାସ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ଅପରାଧର ଏକ ନିଶ୍ଛିଦ୍ର ବଳୟ ମଧ୍ୟରେ ସେମାନଙ୍କର ଗତାଗତ । ତା' ଭିତରେ ପଲ୍ଲୀର ଆତ୍ମାଟି ଖୋଜି ପାଇବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଅବସ୍ଥା ସହିତ ଏହାର ଉତ୍ତରଣ ଅନୁସନ୍ଧାନ କରିବା ଜଣେ ସ୍ରଷ୍ଟାର ପବିତ୍ର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ପଲ୍ଲୀର ନାଭିକେନ୍ଦ୍ରଟିକୁ ଚିହ୍ନିପାରିଲେ, ଏ ଅସୁବିଧା ହୁଅନ୍ତା ନାହିଁ । ଆମୋଦ ପ୍ରମୋଦ ପାଇଁ ଏ ଧରଣର ନାଟକ ବେଶ୍ ଭଲ । ମାତ୍ର ଚିରନ୍ତନ ସାହିତ୍ୟ ରୂପରେ ଏହାର ମୂଲ୍ୟ କାଣି କଉଡ଼ିଟିଏ ମାତ୍ର । ଖବର କାଗଜର ରିପୋର୍ଟ ଏବଂ ଅଭିଜ୍ଞତା ସମାନ କଥା ନୁହେଁ । ଏ ନାଟକରେ ଅଭିଜ୍ଞତାର ସେଇ ଅମୃତ ସ୍ପର୍ଶ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା ନାହିଁ ।

ସତୁରୀ ଦଶକରେ ପରୀକ୍ଷା ଧର୍ମୀ ନାଟକର ଯେଉଁ ଜୁଆର ଆସିଥିଲା ତାହାର ପରିଣାମ ଆମେ ଦେଖିଛୁ । ଗ୍ରାମବାସୀଟିଏ ହଠାତ୍ ସହରୀ ହୋଇଯିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ

କଲେ, ଯେଉଁ ଭଳି ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ତଥାକଥିତ ବୌଦ୍ଧିକତା ର ପ୍ରସାର ଆମକୁ ସେଇ ଅବସ୍ଥାରେ ନେଇ ପହଞ୍ଚାଇ ଦେଲା । ୧୯୫୦ ମସିହାରେ ଇବ୍‌ସେନୀୟ ଶୈଳୀ ରେ ରଚିତ 'ଆଗାମୀ' ନାଟକ ଏଥିପାଇଁ କ୍ଷେତ୍ର ପ୍ରସ୍ତୁତ କରି ରଖିଥିଲା । ଜୀବନ ଭଳି ସାହିତ୍ୟର ଧର୍ମ ମଧ୍ୟ ହେଉଛି ପରିବର୍ତ୍ତନ । 'ଆଗାମୀ' ତାହାର ସୂଚକ । ସେ ସମୟର ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ଗୋଷ୍ଠୀ ଏଇ ନାଟକର ପ୍ରଶଂସାରେ ପଞ୍ଚମୁଖ ହୋଇଥିଲେ । ଏହାର ଆଗମନରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରୁ 'ଭେରାଇଟୀସୋ' ର ଯୁଗଶେଷ ହେଲା ଏବଂ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଏକ ଲମ୍ଫରେ ମଧ୍ୟ ଯୁଗରୁ ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ପ୍ରବେଶ କଲାବୋଲି କୁହାଗଲା । ଏହାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯିବାର ଉପାୟ ନାହିଁ । ଏହି ନାଟକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ବାର୍ତ୍ତା ବହନ କରି ଆଣିଥିଲା । ତେବେ ଗୋଟିଏ କଥା ଭୁଲି ଗଲେ ଚଳିବ ନାହିଁ । 'ଆଗାମୀ' ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଦୃଢ଼ ଭିତ୍ତି ଉପରେ ଠିଆହୋଇଥିଲା । ଅତୀତର ଅଭିଜ୍ଞତା ସହିତ ଭବିଷ୍ୟତର ଅନୁଚିନ୍ତାକୁ ନେଇ ଯେ ଆଧୁନିକତାର ସଂଜ୍ଞା ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୁଏ ନାଟ୍ୟକାର ଏକଥା ଭଲ ଭାବରେ ଜାଣିଥିଲେ । ନାଟକରୁ ହାସ୍ୟରସ, ନୃତ୍ୟସଙ୍ଗୀତ, ଏବଂ କଭର ସିନ୍ ଇତ୍ୟାଦିକୁ ବିଦାୟ ଦେଇଦେଲେ ଯେ, ନାଟକ ଆଧୁନିକ ହୁଏ ନାହିଁ । ଏକଥା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଜଣାଥିଲା । ଭୋଗବାଦୀ ସଂସ୍କୃତିର ଅନ୍ତିମ ପରିଣାମକୁ ମନଶ୍ଚକ୍ଷୁରେ ଦେଖି ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟ ଦର୍ଶନ ସେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କଲେ ତାହା ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ନଥିଲା । ଏହାହିଁ ହେଉଛି 'ଆଗାମୀ' ର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ଏଇଥିପାଇଁ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ନାଟକ ନଲେଖି ମନୋରଞ୍ଜନ କେବଳ ଏଇ ନାଟକଟି ଲେଖିଥିଲେ, ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଇତିହାସରେ ଏକ ସ୍ଥାୟୀ ଆସନର ଅଧିକାରୀ ହୋଇ ବସିଥାନ୍ତେ । ଏହି ଦର୍ଶନ ହିଁ ହେଉଛି ମନୋରଞ୍ଜନ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରାଣବିନ୍ଦୁ ।

ମନୋରଞ୍ଜନ ନୃତ୍ୟ ସଂଗୀତ ଇତ୍ୟାଦିକୁ ବିଦାୟ ଦେଇ ସଫଳ ନାଟକ ଲେଖିବାରୁ ତାହା ଏକ 'ରୀତି' ରେ ପରିଣତ ହୋଇଗଲା । ଯାହା ଜଣକ ହାତରେ ହେଲା, ତାହା ସମସ୍ତେ ଯେ ପାରନ୍ତେ, ଏଭଳି କିଛି କଥା ନାହିଁ । ସଫଳତାର ଅନ୍ଧ ଅନୁକରଣ ଏ ଦେଶର ଏକ ରୀତିସିଦ୍ଧ ପ୍ରଥା । ଅତି ଅଳ୍ପ ଦିନ ଭିତରେ ଏହି କାରଣରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ର ରୁକ୍ଷ ଏବଂ ନୀରସ ହୋଇ ଉଠିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ ।

ନାଟକ ହେଉଛି ବର୍ଣ୍ଣର, ଲାଳିତ୍ୟର ଏବଂ କମନୀୟତାର ଏକ ମହୋତ୍ସବ । ଏଥିରେ ରଙ୍ଗ ବୋଳିଦିଏ ଲୋକ ନାଟକର ସଂଗୀତ, ନୃତ୍ୟ, ଚଟୁଳ ହାସ୍ୟ ରସ ଇତ୍ୟାଦି । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଆଦି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ମଞ୍ଚ ନାଟକ ଲୋକ ନାଟକ ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ଥିଲା । ମାତ୍ର କ୍ରମେ କ୍ରମେ ଏ ଉଭୟ ମଧ୍ୟରେ ଦୂରତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ଏମାନେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ହୋଇଗଲେ । ଷାଠିଏ ମସିହା ବେଳକୁ ଏମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ସଂପର୍କ ନାହିଁ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀ ଆଡ଼କୁ ଅନାଇବା ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଅପମାନ ଜନକ ମନେ କରୁଥିଲେ । ମାତ୍ର ଦୀର୍ଘକାଳ ଏ ଅବସ୍ଥା ରହିଲା ନାହିଁ । ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କ ଦାବୀରେ ବିଦଗ୍ଧ ବୃତ୍ତ ସହିତ ଲୋକବୃତ୍ତର ସମ୍ପର୍କ ପୁନଃ ସଂସ୍ଥାପିତ ହେଲା । ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟ୍ୟଧାରାରେ ଅନୁକରଣରେ ସୃଷ୍ଟି ଏ ଦେଶର ନବ ନାଟ୍ୟଧାରା ପ୍ରତି ଯେତେବେଳେ ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କର ବିତସ୍ପୃହତା ପ୍ରକାଶ ପାଇଲା; ଏବଂ ନୂତନ ନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀର ଅନୁସନ୍ଧାନ ଆରମ୍ଭ ହେଲା, ସେତେବେଳେ ପରମ୍ପରା ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାପାଇଁ ସୁଯୋଗ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ଅବଶ୍ୟ ଇତି ମଧ୍ୟରେ ଲୋକନାଟ୍ୟଧାରା ପ୍ରତି ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କର ଆକର୍ଷଣ ଏକ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ସତ୍ୟରେ ପରିଣତ ହୋଇ ସାରିଥିଲା । ତେଣୁ ପରମ୍ପରା ନିକଟକୁ ଆମକୁ ପ୍ରତ୍ୟାବର୍ତ୍ତନ କରିବାକୁ ହିଁ ପଡ଼ିଲା । ଏଥିରୁ ଏହାହିଁ ପ୍ରମାଣିତ ହେଲା ଯେ, ଆହୃତ ବସ୍ତୁରେ ମୌଳିକତା ପ୍ରଦର୍ଶନ ହିଁ ହେଉଛି ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ।

ଆଜିର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଓଡ଼ିଶାର ମାଟି ଉପରେ ଠିଆ ହୋଇ, ଏଠାକାର ପାଣି ପବନରୁ ନିଃଶ୍ୱାସ ନେଉଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ, ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମ ଆଗରେ ଏହାହିଁ ହେଉଛି ପ୍ରଶ୍ନ । କାହାର କାହାଣୀ କେମିତି ହେଲା, ଉପସ୍ଥାପନ ରୀତିରେ କେତେ କଳାତ୍ମକତା ପ୍ରକାଶ ପାଇଲା, ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣରେ କିଭଳି ଚାତୁର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରକଟିତ– ଏସବୁକୁ ତ ବିଚାର କରାଯାଉଛି, କରାଯିବା କଥା ମଧ୍ୟ । ତେବେ ସବୁଠାରୁ ବଡ଼କଥା ହେଉଛି, ଏହାକୁ ସମସାମୟିକ ଦର୍ଶକଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟାଶାର ଅନୁରୂପ କରି ଗଢ଼ାଯାଇ ପାରିଛି କିମ୍ବା ନାହିଁ ଏହାର ବିଚାର । ଦର୍ଶକମାନେ ଦୁଇଶ୍ରେଣୀ । (କ) ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ (ଖ) ସାଧାରଣ ଜନତା– ଏମାନଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ସମାନ ନୁହେଁ । ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କୁ ସ୍ଥୂଳତା ଭିତରେ ବାନ୍ଧି ରଖା ଯାଇପାରେ ଏବଂ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ମାନଙ୍କ ପାଇଁ

ଟିକିଏ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଚିନ୍ତାର ଅବସର ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ହୁଏ । ଅର୍ଥାତ ଏମାନଙ୍କ ପାଇଁ ନାଟକ ମସ୍ତିଷ୍କ ଗ୍ରାହ୍ୟ କରି ଗଢ଼ିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ସାହିତ୍ୟ ହୃଦୟ କ୍ଷେତ୍ର ଛାଡ଼ି ଯେତେବେଳେ ମସ୍ତିଷ୍କ ନିର୍ଭରଶୀଳ ହୋଇପଡ଼େ, ସେଥିରେ କିଛିଟା କୃତ୍ରିମତା ଆସିଯାଏ । ତେବେ ଏଠି ଆଉ ଗୋଟିଏ କଥା ରହିଥାଏ । ତାହା ହେଉଛି ସ୍ରଷ୍ଟାର ନିଜସ୍ୱ ଦୃଷ୍ଟି ଓ ଦର୍ଶନର କଥା । ନିଜର ଆକାଶକୁ ସେ କେତେଦୂର ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏବଂ କେଉଁ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଦେଖୁଛି ଏବଂ ତା'ର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଗୋଷ୍ଠୀ ସହିତ ତାହାର କେତେଦୂର ଯୋଗାଯୋଗ ହୋଇ ପାରୁଛି, ଏହା ଉପରେ ତା'ର ସୃଷ୍ଟିର ସଫଳତା ନିର୍ଭର କରେ । ବୌଦ୍ଧିକ ସାହିତ୍ୟ ସ୍ରଷ୍ଟାକୁ ସ୍ୱୀକୃତି ଦେଇଥାଏ । ଏ ସ୍ୱୀକୃତି କିନ୍ତୁ ସୀମାବଦ୍ଧ । କାରଣ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନେ କଳା ବା ସାହିତ୍ୟ ସଂପର୍କରେ ସେତେ ଆଗ୍ରହୀ ନୁହନ୍ତି । ଶତକଡା ପାଞ୍ଚଭାଗ ସଂସ୍କୃତି ସଚେତନ ବ୍ୟକ୍ତି କିଛି ଖବରାଖବର ରଖନ୍ତି । ଅନ୍ୟମାନେ ଏ ସଂପର୍କରେ ନିସ୍ପୃହ କିମ୍ବା ସାମାନ୍ୟ ଆଃ, ଚମତ୍କାର, ସୁପର୍ବ, ମାରଭଲ୍‌ସ ପ୍ରଭୃତି କେତୋଟି ଶବ୍ଦ ଭିତରେ ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ବନ୍ଦୀ କରି ରଖନ୍ତି । ସୋସାଇଟୀରେ କାରବାର କରିବାକୁ ହେଲେ, ଏଥିପାଇଁ କିଛି ଖବର ରଖିବାକୁ ହୁଏ । ସେତିକି ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ବଡ଼କଥା । ସ୍ରଷ୍ଟା ପଛରେ ସାର୍ଥକତାର ମୋହର ମାରିଦେବା ପାଇଁ ସେତକ କାମରେ ଲାଗେ । ଯାହା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇଛି । ସାହିତ୍ୟ ବିଶେଷ କରି ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରମୁଖ ଉପଭୋକ୍ତା ହେଉଛନ୍ତି ଏଦେଶର ଅଣ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ଗୋଷ୍ଠୀ । କଠିନ ଶାରୀରିକ ଶ୍ରମପରେ ଏମାନେ ନାଟକ ଦେଖନ୍ତି । ଅବସର ବିନୋଦନ ପାଇଁ, ମନୋରଞ୍ଜନ ନିମନ୍ତେ ସେମାନଙ୍କ ପ୍ରତ୍ୟାଶା ତେଣୁ ଅତି ସରଳ । 'ପେଟେ ହସିବେ, ବୁହେ କାନ୍ଦିବେ' ଏବଂ ଶେଷରେ ହସି ହସି ନିଜର ହସ କାନ୍ଦର ଦୁନିଆକୁ ଫେରିଯିବେ । ଏହା ହିଁ ହେଉଛି ସେମାନଙ୍କର ଇଚ୍ଛା । ଯେଉଁ-ନାଟକଟି ସେମାନଙ୍କର ଇଚ୍ଛାର କଷଟୀରେ ଉତୁରିଗଲା ତାକୁ ସେମାନେ ବେଦ ଭଳି ଗ୍ରହଣ କରନ୍ତି, ପଥରର ଗାର ଭଳି ମନେ ରଖନ୍ତି । ସେମାନେ ହେଉଛନ୍ତି ସଂଖ୍ୟା ଗରିଷ୍ଠ । ସେମାନେ ଯାହାକୁ ସଫଳତାର ମୁକୁଟ ପିନ୍ଧାଇ ଦିଅନ୍ତି, ସେହି ସ୍ରଷ୍ଟା ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି କୋଟି ଜନତାର ହୃଦୟ ସିଂହାସନରେ ବିରାଜୁଥାଏ । ଲୋକ ପ୍ରିୟତାର ଏହା ହିଁ ଏକ ମାତ୍ର ମାପକାଠି ।

ସେପଟେ ହସିବା କାନ୍ଦିବା କଥାରୁ 'ରସ ପ୍ରସଙ୍ଗ' ଆପେ ଆପେ ଆସିଯାଉଛି । ଭାରତୀୟ ଦର୍ଶକମାନେ ରସବାଦୀ । ଯେଉଁଠି ତାହାନାହିଁ, ତାହା ସେମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିରେ ସାହିତ୍ୟ ନୁହେଁ । ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଶସ୍ତା ଆବେଗ ଅତି ନାଟକୀୟତା ସୃଷ୍ଟି କରୁଥିବାରୁ ତାହାକୁ ସର୍ବାଦୌ ପରିହାର କରାଯିବା ଉଚିତ୍ । ମାତ୍ର ଯାହାକୁ 'ମେଲୋ' ବୋଲି କହି ହସରେ ଉଡ଼ାଇ ଦିଆଯାଏ, ସେ ସବୁ ଦୃଶ୍ୟହିଁ ନାଟକକୁ ସଫଳତା ଦେଇଥାଏ । ଏହାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବାର ଉପାୟ ନାହିଁ । ରସୋତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣତା ହେଉଛି ସାହିତ୍ୟିକ ସଫଳତାର ଚାବିକାଠି । ନାଟକରୁ ଯେତେବେଳେ ତାକୁ ବାଦ୍ ଦିଆ ଯାଇଛି, ଦର୍ଶକମାନେ ସେତେବେଳେ ତା' ଆଡୁ ମୁହଁ ଫେରାଇ ନେଇଛନ୍ତି । ନବରସ ମଧ୍ୟରୁ କେବଳ ଶୃଙ୍ଗାର, ହାସ୍ୟ ଏବଂ କରୁଣ – ଏହି ତିନୋଟି ରସର ବ୍ୟବହାର କରି ମଧ୍ୟ ସଫଳ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇପାରେ । ଆମର ନାଟ୍ୟକାର ମାନେ ଏତକ ମନେ ରଖିବା ଉଚିତ୍ ।

ଗ୍ଲାନି, ନିର୍ବେଦତା, ହୀନମନ୍ୟତା ଏସବୁ ହେଉଛି– ନାଟ୍ୟକାର ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଏବଂ ଅଭିନେତା ମାନଙ୍କର ଶତ୍ରୁ ସ୍ୱରୂପ । ନାଟକ ଓ ମଞ୍ଚ ସପକ୍ଷରେ ଯେତେ କଥା କୁହାଗଲେ ମଧ୍ୟ ଏମାନେ ସମାଜ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଅଭିଶପ୍ତ ଗୋଷ୍ଠୀ । ପ୍ଲେଟୋ ନିଜର କଳ୍ପିତ ରିପବ୍ଲିକ (Republic) ରେ ସାହିତ୍ୟିକ, କଳାକାର ମାନଙ୍କୁ ସ୍ଥାନ ଦେଇ ନଥିଲେ । ସେମାନେ ସମାଜର ଢ଼ାଞ୍ଚାକୁ ଖରାପ କରିଦେବେ ବୋଲି ତାଙ୍କର ଆଶଙ୍କା ହୋଇଥିଲା । ଅଭିନେତା ମାନଙ୍କୁ 'ହିପୋକ୍ରାଟ୍' ବୋଲି କୁହାଯାଇ ସେମାନଙ୍କୁ ଭର୍ତ୍ସନା ମଧ୍ୟ କରାଯାଇଛି । ଏ ହେଉଛି ଗୋଟିଏ ଦିଗ । ଏହାର ଅପରଦିଗ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ପ୍ଲେଟୋ ହୁଅନ୍ତୁ ବା ଅନ୍ୟ କେହି ହୁଅନ୍ତୁ, ସେମାନଙ୍କ ଚିନ୍ତା, ଭାବନା ସେମାନଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ । ଏହା ଏକ ମାନସିକତା । ଏହାକୁ ଅଭ୍ରାନ୍ତ ସତ୍ୟ ବୋଲି ମନେ କରିବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । କଳାକାରର ଆତ୍ମ ବିଶ୍ୱାସ ହିଁ ହେଉଛି ତା' ପାଇଁ ବଡ଼ କଥା । ସଂସାରରେ କୌଣସି କର୍ମକୁ ନ୍ୟୂନ ମନେ କରିବାର କାରଣ ନାହିଁ । ନିଷ୍ଠାଯୁକ୍ତ କର୍ମ, ସମାଜପାଇଁ ମଙ୍ଗଳପ୍ରଦ ହିଁ ହୋଇଥାଏ । ସ୍ୱାଭିମାନ ନିଷ୍ଠାର ଜନକ ।

ନାଟକର ଆଙ୍ଗିକ ହେଉ ଅବା ଆତ୍ମିକ ହେଉ ଏହା ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ଏଦେଶର, ଏ ମାଟିର ହେବା ଉଚିତ୍ । ଅନୁକରଣର ଫଳ ଆମେ ଦେଖିଲେ । ସେ ସବୁ

ବିଦ୍ୟୁତର ଚମକରେ ଆସି ବାୟୁର ଗତିରେ ଅପସରି ଯାଇଛନ୍ତି । ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ପରମ୍ପରାକୁ ନେଇ କରାଯାଇପାରେ । ସେଥିପାଇଁ ସୁବିଧା ସୁଯୋଗର ଅଭାବ ନାହିଁ । ଅଭାବ ଅଛି କେବଳ ଆନ୍ତରିକ ଚିନ୍ତାର । ବୌଦ୍ଧିକତା ନାମରେ ସେ ଦେଶର ଦର୍ଶନର ଚର୍ବିତ ଚର୍ବଣ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ଅତୀତରେ ଆମେ ସେଠାରୁ ନିନ୍ଦା ଓ ସମାଲୋଚନା ବ୍ୟତୀତ କିଛି ପାଇ ନାହୁଁ । ବିଶ୍ୱ ଦରବାରରେ ଋଷିଆର 'ବାଲେ' ନୃତ୍ୟର ଆଦର ଅଛି ମାତ୍ର ଭାରତୀୟ ନାଟକର କୌଣସି ମୌଳିକ ଭାବମୂର୍ତ୍ତିର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ହୋଇନାହିଁ । ଭାରତୀୟ ଦରବାରରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଅବସ୍ଥା ମଧ୍ୟ ସେଇଆ । ଏ ଅବସ୍ଥା ନବଦଳିଲେ ନାଟକ ଆତ୍ମ ନିର୍ଭରଶୀଳ ହୋଇ ପାରିବ ନାହିଁ ।

ଯଥା ସମ୍ଭବ ସରଳ ଓ ଋଜୁ ରୂପରେ ଆମର ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାକୁ ମଞ୍ଚରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାକୁ ହେବ । ଆତ୍ମାର ସ୍ୱରଳ ଉଚ୍ଚାରଣ ସହଜରେ ଅନ୍ୟକୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିପାରେ । ଏଥିରେ ମଣିଷ ଆସୁ, ତା'ର ପରିବେଶ ସ୍ଥାନ ପାଉ, ଈଶ୍ୱର ଆସନ୍ତୁ, ଆସୁ କିଛି ରଙ୍ଗ ରସ, କିଛି ଦର୍ଶନ ଆଉ ଚିନ୍ତା ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ଏହାର ଥାଉ ସମାଜ ପ୍ରତି ଏକ ଅଙ୍ଗୀକାର (Commitment) ତଥା ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପ୍ରତି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଶ୍ରଦ୍ଧା । ଆଶା କରାଯାଉଛି ଯେ, ଏହି ସବୁ ଉପାଦାନ ଥିଲେ ଦର୍ଶକ ମାନେ ମଞ୍ଚ ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ହେବେ । ଟେଲିଭିଜନ ଏବଂ ଅପେରା ଏ ଦୁଇଟି ହେଉଛନ୍ତି ଆମ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପର ଦୁଇ ବିରୋଧୀ ପକ୍ଷ । ପ୍ରଥମ ପକ୍ଷ ସରକାରୀ ଖର୍ଚ୍ଚରେ ଅର୍ଥାତ ଏ ଦେଶର କରଦାତା ମାନଙ୍କର ଝାଳବୁହା ଧନ ସାହାଯ୍ୟରେ ଦେଶରେ ଅପସଂସ୍କୃତିର ପ୍ରଚାର କରିବାରେ ଲାଗିଛି । ଏହାର କୌଣସି ପ୍ରତିକାର ନାହିଁ । କାରଣ ଦୀର୍ଘ ୨୦୦ ବର୍ଷର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଇଂରେଜ ଶାସନ ଏ ଦେଶର ଯେଉଁ କ୍ଷତି କରି ପାରି ନଥିଲା, ମାତ୍ର ପନ୍ଦର ଷୋଳ ବର୍ଷ ର ଜୀବନ କାଳ ମଧ୍ୟରେ ଟେଲିଭିଜନ ତା'ର ବହୁ ଗୁଣ କ୍ଷତି କରି ସାରିଛି । ସ୍ମରଣ କରାଯାଇ ପାରେ ଯେ, ବିଦେଶୀ ଶାସନରେ କଳା ସାହେବ ମାନେ ଥିଲେ ଏକ ଘରକିଆ । ସଂସ୍କୃତି କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେମାନଙ୍କୁ କୌଣସି ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଉ ନଥିଲା । କ୍ଷେତ୍ର ବିଶେଷରେ ସେମାନଙ୍କୁ ଅପମାନ ମଧ୍ୟ ଦିଆ ଯାଉଥିଲା । ମାକେଲଙ୍କ 'ଧୀର-ବିଷ' (Slow poison) ପିଇ ସେମାନେ ସମଗ୍ର ଜାତିକୁ ଦଂଶନ କରିବାର ସୁଯୋଗର ଅପେକ୍ଷାରେ ଥିଲେ । ୧୯୪୭ ମସିହା ଅଗଷ୍ଟ

୧୫ ତାରିଖ ପରେ ସେମାନଙ୍କୁ ସେ ଅବସର ମିଳିଲା । ନିଜ ଜାରଜତ୍ୱର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସ୍ୱରୂପ ମହର୍ଷି ବ୍ୟାସ ଯେଉଁଭଳି ସମଗ୍ର ଚନ୍ଦ୍ର ବଂଶକୁ ଜାରଜ କରିଦେଲେ, ଠିକ୍ ସେହି ଭଳି ଆମର ଦେଶୀ ସାହେବମାନେ ଗୋଟିଏ ବିଶ୍ୱ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ପ୍ରାଚୀନ ସଂସ୍କୃତିକୁ ବିଷାକ୍ତ କରିଦେଲେ । ଆଜି ଆମେମାନେ ଦେବାଳିଆ । ଅନ୍ୟକୁ ଦେବାପାଇଁ ଆମର କିଛି ନାହିଁ । ଏଇ ଦୁଃଖକୁ ନେଇ ଆମକୁ ନାଟକ କଥା ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ହେବ । ପାରୁ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତହିଁରୁ ଅପସଂସ୍କୃତିକୁ ଦୂରେଇ ରଖିବାକୁ ହେବ । କାର୍ଯ୍ୟଟି ବଡ଼ କଠିନ । ତେବେ ନିଷ୍କ୍ରିୟ ହେଲେ ତ ଚଳିବ ନାହିଁ, ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଲଢ଼ିବାକୁ ହେବ । ଫକୀର ମୋହନ ବାଟ ଦେଖାଇ ଯାଇଛନ୍ତି । ସେଇବାଟରେ ଆଗେଇ ଯିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ବିଷ କ୍ରିୟାରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣଆଚ୍ଛନ୍ନ ହୋଇ ପଡ଼ିବା ପୂର୍ବରୁ ଆତ୍ମ ରକ୍ଷାର ଶେଷ ଚେଷ୍ଟା କରିବାକୁ ହେବ । ଦ୍ୱିତୀୟ ପକ୍ଷଟି ଯେ ଆହୁରି ଭୟଙ୍କର । ତେବେ ତାହା ପ୍ରଥମ ପକ୍ଷର ଏକ ପ୍ରସାରିତ ରୂପ ମାତ୍ର ହୋଇଥିବାରୁ ଆଶାର ସାମାନ୍ୟ ସମ୍ଭାବନା ଦେଖାଯାଉଛି । ଯେହେତୁ 'ଅପେରା' ଏକ ଛିନ୍ନମୂଳ ବିଦେଶୀ ସଂସ୍କୃତିର ଅବକ୍ଷୟୀ ଦୟନୀୟ ରୂପ, ତେଣୁ ତାକୁ ବହିଷ୍କାର କରିବାପାଇଁ ଏବେ ମଧ୍ୟ ଅସ୍ତ୍ରର ଅଭାବ ହୋଇଯାଇ ନାହିଁ । ସେନ୍‌ସର୍ ରୂପୀ ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର ଆଘାତରେ ତା'ର ସୁନାର ଲଙ୍କା ପୋଡ଼ି ଛାରଖାର ହୋଇଯିବ ।

ଆଜିର ମଞ୍ଚ ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍ୟୋକ୍ତା ହେଉଛନ୍ତି ଏ ଦେଶର ଯୁବଗୋଷ୍ଠୀ । କଳା ଓ ସଂସ୍କୃତି ର ଉନ୍ନତି ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କ ଆଖିରେ ଯେତେ ସ୍ୱପ୍ନ ଅଛି, ପକେଟ୍ ସେ ଅନୁପାତରେ ସମୃଦ୍ଧ ନୁହେଁ । ନାଟକଟିଏ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିବାକୁ ଯାଇ ଏମାନେ କି କି ଦୁରବସ୍ଥାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେଉଛନ୍ତି ତାହା ଭୁକ୍ତଭୋଗୀମାନେ ଜାଣନ୍ତି । ସୁଖର କଥା, ତଥାପି ସେମାନେ ହାରିଯାଇ ନାହାନ୍ତି । ଲଢ଼ାଇ ଚାଲୁ ରହିଛି । ଏଣେ ଏ ଯେଉଁ ନୂଆ ଅପେରା ସଂସ୍କୃତି ଏ ରାଜ୍ୟର ସମସ୍ତ ପରମ୍ପରାକୁ ଧ୍ୱସ୍ତ ବିଧ୍ୱସ୍ତ କରିବା ନିମନ୍ତେ ବଦ୍ଧ ପରିକର, ତାହାର ପ୍ରଧାନ ପୃଷ୍ଠପୋଷକ ହେଉଛନ୍ତି ସେଇ ଯୁବଗୋଷ୍ଠୀ । ଏହାକୁ ଭାଗ୍ୟର ବିଡ଼ମ୍ବନା ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କ'ଣ କୁହା ଯାଇପାରିବ ?

ସଂସାର ହେଉଛି 'ଗୁରୁ' ର ଦେଶ । ସକାଳୁ ରାତ୍ରି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏଠାରେ ଅଯାଚିତ ଉପଦେଶର ସୁଅ ଛୁଟିଥାଏ । ତେଣୁ ଏଠାରେ ଆଲୋଚିତ ବିଷୟ ଗୁଡ଼ିକୁ ସେ

ପର୍ଯ୍ୟାୟର ବୋଲି ଗ୍ରହଣ ନକରିବାକୁ ଅନୁରୋଧ । ବରଂ ଏହାକୁ ଏକ ଉଚ୍ଚସ୍ୱରର ଚିନ୍ତାରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଉ, ଯାହା ଲେଖକ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ସହିତ ଭାଗକରି ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାକୁ ଚାହେଁ । ନିକଟ ଅତୀତରେ କେତେକ ନାଟକ ଦେଖିବାପରେ, ଆମର ଧାରଣା ହୋଇଛି ଯେ, ଏଥିରେ ଗୋଟିଏ ବସ୍ତୁର ଘୋର ଅଭାବ ରହିଯାଉଛି । ତାହା ହେଉଛି ନିଷ୍ଠା । ନାଟ୍ୟକାର ଲେଖିବାବେଳେ ନିଜର ଲକ୍ଷ୍ୟ ବିଷୟରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା କରନ୍ତୁ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ତା' ସହିତ ନିଜର ଚିନ୍ତା ଯୋଗ କରନ୍ତୁ ଏବଂ ଶେଷରେ ଅଭିନେତା ଗୋଷ୍ଠୀ ଉଭୟ ନାଟ୍ୟକାର ଓ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ସ୍ୱପ୍ନକୁ ମଞ୍ଚରେ ସାକାର କରନ୍ତୁ । ଏଇ ତିନିପକ୍ଷ ଯେତେବେଳେ ଗୋଟିଏ ବିନ୍ଦୁରେ ମିଶିଯିବେ, ସେତେବେଳେ ନାଟକ ପାଇଁ ଆମର ଆଉ ଅନୁଶୋଚନା କିଛି ନଥିବ । ଦର୍ଶକଙ୍କର ପୃଷ୍ଠପୋଷକତା ନିଶ୍ଚୟ ମିଳିବ ।



ଦେଶୀ ନାଟକ : ବିଦେଶୀ ଚିନ୍ତା

ଊନବିଂଶ ଶତକର ସପ୍ତମ ଦଶକରେ ଯେତେବେଳେ ପ୍ରଥମ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଜନ୍ମ ନେଲା, ସେତେବେଳେ ନାଟ୍ୟକାର କେବଳ ତା'ର ବାହ୍ୟିକ ରୂପଟିକୁ ଆହୃତ ଆଙ୍ଗିକର ଆଦର୍ଶରେ ଗଢ଼ିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟକ ଭିତରେ ଗୋଟିଏ ଦେଶୀ ହୃଦୟ ରଖିବାକୁ ଆଦୌ ଭୁଲି ନ ଥିଲେ । ୧୯୫୦ ମସିହା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ନାଟକ ଲେଖୁଥିଲେ, ସେମାନେ ଏ ଦେଶର ସାଧାରଣ ଜନତା, ସେମାନଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟି ଓ ଦର୍ଶନ, ଚାହାଣି ଆଉ ଚଳଣି ପ୍ରତି ସବୁବେଳେ ସଜାଗ ଥିଲେ । ତେଣୁ ମଞ୍ଚରେ ଯେଉଁ ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ର ସବୁ ସ୍ଥାନ ପାଉଥିଲେ, ସେଥିରୁ ଏ ଦେଶର ମାଟିର ବାସ୍ନା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନାକରେ ବାଜୁଥିଲା । ସେକ୍ସପିୟର ଆମ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ଆଦର୍ଶଥିଲେ । ମାତ୍ର ସେ ଯୁଗରେ ସରକାରୀ ଚାକିରିଆ ଯେମିତି ଚାକିରୀରୁ ଫେରି ପାଦର ଯୋତାକୁ ଦାଣ୍ଡ ଚାଳରେ ଗୁଞ୍ଜି, ପ୍ୟାଣ୍ଟସାର୍ଟକୁ ବାହାରେ ଝୁଲାଇ ରଖି ଗାମୁଛା ଖଣ୍ଡିଏ ବଦଳି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଶୁଦ୍ଧ ହୋଇ ଅନ୍ତଃପୁରରେ ପାଦ ଦେଉଥିଲେ; ସେକ୍ସପିଅର ସେମିତି ନାଟ୍ୟ ମଞ୍ଚର ଦେହଳୀ ଟପି ଅଭ୍ୟନ୍ତରକୁ ପ୍ରବେଶର ଛାଡ଼ପତ୍ର ପାଇ ନ ଥିଲେ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ବିଦେଶୀ ଗୃହାଙ୍ଗନର ଚିତ୍ର ଦେଖାଇବା ପାଇଁ ପ୍ରଥମେ ଉଦ୍ୟମ କରିଥିଲେ ରାମ ଶଙ୍କର । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ଟେମ୍ପେଷ୍ଟ (Tempest) ନାଟକର ଅନୁସରଣରେ ସେ 'ବନବାଳା' ନାମକ ନାଟକଟିଏ ଲେଖିଥିଲେ । ମାତ୍ର ସେ ନାଟକକୁ ଦର୍ଶକମାନେ ସିଧାଦଳଖ ପ୍ରତ୍ୟାଖାନ କରି ଦେଇଥିଲେ । ତେଣୁ ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ବଙ୍ଗଳା ଏଭଳିକି ଆସାମୀୟା ଭାଷାରେ ସୁଦ୍ଧା ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କ ନାଟକର ଏକାଧିକ ଅନୁବାଦ/ଅନୁସରଣ କରାଯାଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଓଡ଼ିଆରେ ଏଭଳି ଉଦ୍ୟମ ଆଉ କେବେ ହୋଇନାହିଁ । ଅନୁବାଦ ମାଧ୍ୟମରେ ସେକ୍ସପିୟର ଓଡ଼ିଆ ମଞ୍ଚରେ ଏବେ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇ ନାହାଁନ୍ତି । କେବଳ ସେକ୍ସପିୟର କାହିଁକି, ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ

ବ୍ୟତିକ୍ରମକୁ ଛାଡ଼ି ଦେଲେ ଇଂରେଜୀ ନାଟକର ଅନୁବାଦ ରୂପ କ୍ୱଚିତ୍ ଓଡ଼ିଆ ମଞ୍ଚରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଛି । ଏହାର କାରଣ ଅନୁମାନ କରିବା ଆଦୌ କଷ୍ଟକର ନୁହେଁ । ଦର୍ଶକ ମଞ୍ଚରେ ସବୁବେଳେ ଚିହ୍ନାମଣିଷ ଦେଖିବାକୁ ଚାହେଁ । ମାଟି ଆଉ ଆକାଶ ମଧ୍ୟରେ ଦୂରତ୍ୱ ଯେତେବେଳେ ଅନୁଭବର ସୀମା ଅତିକ୍ରମ କରିଯାଏ, ସେତେବେଳେ ଚିନ୍ତାର ଦିଗ୍‌ବଳୟ ମଧ୍ୟ କ୍ରମଶଃ ଅସ୍ୱଷ୍ଟ ହେବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରେ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର ଏ କଥା ଭଲଭାବରେ ଜାଣିଥିବାରୁ ଦୁଇ ପ୍ରାନ୍ତର ନାଟ୍ୟ ଦର୍ଶନର ସମନ୍ୱୟୀକରଣ ସୁଦୂରର ବସ୍ତୁ ହୋଇଥିଲା ।

ତେବେ ଦୀର୍ଘକାଳ ଆଉ ବିଦେଶୀ ଚିନ୍ତାକୁ ଦୂରେଇ ରଖି ହେଲା ନାହିଁ । ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ସହିତ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଂସ୍କୃତି ପ୍ରତି ଏଠାକାର ଲୋକମାନଙ୍କର ମୋହ କ୍ରମଶଃ ବଢ଼ିବାରେ ଲାଗିଥିଲା । ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ କଥା ଥିଲା, ନୂତନତ୍ୱର ମୋହ । ଏଥିରୁ ନିଜକୁ ଦୂରେଇ ରଖିବା ବଡ଼ ସହଜ ନଥିଲା । ତେଣୁ ଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀର ଜୀବନ ଦର୍ଶନର କ୍ରମିକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୁଯୋଗ ନେଇ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପଶ୍ଚିମୀ ଚିନ୍ତାଧାରାର ଅନୁପ୍ରବେଶ ଘଟାଇଲେ । ପ୍ରଥମେ ଏହା ମୁଷ୍ଟିମେୟ ଶିକ୍ଷିତଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ରହିଲା । ତେବେ କ୍ରମଶଃ ଏହାର କାୟା ବିସ୍ତାର ଘଟିଲା । ଗୋଟିଏ ଦଶନ୍ଧି ମଧ୍ୟରେ ଏହାର ଏକ ଗ୍ରାହକ ଗୋଷ୍ଠୀ ମଧ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଗଲେ । ନିଜେ ଗ୍ରାହକମାନଙ୍କ ନିକଟକୁ ଯିବା ବଦଳରେ ଗ୍ରାହକମାନଙ୍କୁ ନିଜ ସହିତ ଯିବା ନିମନ୍ତେ ବାଧ୍ୟ କରିବାର ଉଦ୍ୟମ ଏଇଠାରୁ ଆରମ୍ଭ ହେଲା ଏବଂ ଏହି ସମୟରୁ ହିଁ ଆମର ନାଟକରେ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ପଶ୍ଚିମୀ–ଚିନ୍ତାର ଅନୁପ୍ରବେଶ ଘଟିଲା । ବିଂଶ ଶତକର ମଧ ଭାଗରୁ ଏହି ପ୍ରକ୍ରିୟା ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା । ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟକୁ ବ୍ୟବସାୟୀ ମଞ୍ଚ ଯେଉଁମାନେ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକ ପ୍ରସାରର ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରି ଆସୁଥିଲେ, ସେ ସବୁ ଗୋଟିଏ ପରେ ଗୋଟିଏ ବନ୍ଦ ହୋଇଗଲେ । ସେମାନଙ୍କ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ରୁଚି ସହିତ ପାଦମିଳାଇ ଚାଲି ପାରୁ ନଥିଲା । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶିକ୍ଷା ଓ ସଂସ୍କୃତିର ଦ୍ରୁତ ପ୍ରସାର ଜନମାନସିକତାରେ ଯେଉଁ ଉଲ୍ଲେଖ ଯୋଗ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିଥିଲା, ତହିଁରେ ଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀ ଏକ ସହଜିଆ ଉପଭୋକ୍ତା ସଂସ୍କୃତି ଆଡ଼େ ଆକୃଷ୍ଟ ହୋଇ ଚାଲିଥିଲେ । ତହିଁରେ ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ପରମ୍ପରା ଓ ଆଦର୍ଶ ପ୍ରଭୃତି ଯେ କ୍ରମଶଃ ମୂଲ୍ୟହୀନ ହୋଇ ପଡ଼ିବେ, ଏହା ସାଧାରଣ କଥା । ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କର 'ସାଗର ମନ୍ଥନ'

– (୧୯୬୪) ହେଉଛି ଏଇ ଚିନ୍ତାଧାରାର ପ୍ରସୂତି । ଏହି ବିଦେଶୀ ନାଟକ ଉପରେ ଗୋଟିଏ ଓଡ଼ିଆ – ଚାଦର ଘୋଡ଼ାଇ ଦିଆ ଯାଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ପାତ୍ରପାତ୍ରୀ ଏବଂ ଘଟଣା ଉପରୁ ସାଗରପାରିର ବାସ୍ନାକୁ ପୁରାପୂରି ଦୂର କରି ଦିଆଯାଇପାରି ନାହିଁ । ଗୋଟିଏ ଅଭିଜାତ ପରିବାରର ତରୁଣୀ ପରିଚାରିକାର ଆକସ୍ମିକ ମୃତ୍ୟୁ ଏବଂ ତା'ପଛରେ ପରିବାରର ପ୍ରତ୍ୟେକ ସଦସ୍ୟଙ୍କର ଭୂମିକା–ମନ–ମନ୍ଥନ ପ୍ରକ୍ରିୟାରେ ନାଟ୍ୟକାର ଏହି ଘଟଣାଟିକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି । ସାମନ୍ତବାଦର ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଯୁଗରେ ପ୍ରଶାସନର ଖୋଲା ଆଖି ଆଗରେ ଏ ଦେଶରେ ମଧ୍ୟ ଏଭଳି ଅଜସ୍ର ଘଟଣା ଘଟିଛି । ମାତ୍ର ସେ ସବୁର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବା ନିମନ୍ତେ କୌଣସି 'ଅବଧୂତ' ଆସି ନାହାଁନ୍ତି । ସାଧାରଣ ପରିଚାରିକାଟିଏ ପାଇଁ ଏତେ ସମୟ ଦେବା, ସେ ସମୟର ପ୍ରଶାସନ ପାଇଁ ସମୟର ଅପବ୍ୟୟ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି ମନେ ହେଉ ନଥିଲା । ତେଣୁ ଏଠାରେ ସେ ସବୁର କୌଣସି ବ୍ୟବସ୍ଥା ନଥିଲା । ଦାୟିତ୍ୱହୀନ ଅବିଚାରିତ ଭୋଗ ଥିଲା ଏ ଦେଶର ସଂସ୍କୃତିର ଏକ ବିଶେଷ ଅଙ୍ଗ । ଏ ଭଳି କାର୍ଯ୍ୟକୁ ଏକ ଗୁରୁତର ଅପରାଧ ବୋଲି ବିବେଚନା କରାଯାଉ ନ ଥିଲା । ଏଥିପାଇଁ ତେଣୁ ମନମନ୍ଥନ ଏବଂ ଅପରାଧର ଦାୟିତ୍ୱ ନିରୂପଣର ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁନଥିଲା । 'ସାଗରମନ୍ଥନ'ର ପାତ୍ରପାତ୍ରୀମାନେ ଏବଂ ଘଟଣାସବୁ, ଆମ ସଂସ୍କୃତି ପାଇଁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୂତନ ଥିଲେ । ସେହିଭଳି 'ଆଗାମୀ' ଘଟଣା ଏବଂ ଚରିତ୍ର ସମ୍ପର୍କରେ ଏହା କୁହାଯାଇପାରେ । 'ବନହଂସୀ', 'କାଠଘୋଡ଼ା', 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ର','ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ', 'ବିଦାୟ ବକ୍ରାଦିତ୍ୟ' ପ୍ରଭୃତି ନାଟକରେ ଯୌନତାକୁ ରାଜନୀତି ସହିତ ମିଶାଇ ଯେଉଁ ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ର ପରମ୍ପରାର ସୃଷ୍ଟି କରାଗଲା, କ୍ରମଶଃ ତାହାହିଁ ହୋଇଗଲା ଆଧୁନିକ ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ ବୌଦ୍ଧିକତା ନାମରେ ଦୁର୍ବୋଧ୍ୟତା ମଧ୍ୟ ଏତିକିବେଳେ ନାଟକ ଭିତରକୁ ପ୍ରବେଶର ଅଧିକାର ପାଇଗଲା । କବିତାରେ ଏହା ବହୁ ପୂର୍ବରୁ (କବିତା ୧୯୬୨ ଡଃ ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦ ରାଉତରାୟ) ଦୃଢ଼ ଆସ୍ଥାନ ଜମାଇ ବସିଥିଲା । ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରତିବାଦ ହେଉଥିଲା, ମାତ୍ର ପ୍ରତିରୋଧ ନ ଥିଲା । ପରିଣାମରେ ଏହା ତେଣୁ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ବୋଲାଉ ଥିବା ଗୋଷ୍ଠୀ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିଥିଲା । ବର୍ତ୍ତମାନ ଏହା ନାଟକ ଭିତରକୁ ଆସିଗଲାରୁ ପ୍ରତିବାଦର ସ୍ୱରୂପ ବଦଳିଗଲା ।

ନାଟକ ଦୃଶ୍ୟ କାବ୍ୟ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହି ପ୍ରତିବାଦ ସହଜରେ ଅନୁଭୂତ ହେଲା । ଦର୍ଶକମାନେ ମଞ୍ଚ ବର୍ଜନ କଲେ ।

ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ବହୁ ଆଲୋଚନା, ତର୍କ ବିତର୍କ ହୋଇ ସାରିଛି । ଅଭିନବତାର ନାମରେ ଏ ଦେଶର ସାହିତ୍ୟରେ, କଳାରେ, ସଙ୍ଗୀତରେ, ନୃତ୍ୟରେ ଏବଂ ସଂସ୍କୃତିରେ ଏତେ ଅଧିକ କଥା ଆସି ଯାଇଛି ବା ଆସୁଛି ଯେ, ମନେ ହେଉଛି ସତେ ଯେମିତି ଏ ଦେଶରେ ମୌଳିକ ଚିନ୍ତା ବା ନିଜସ୍ୱ ଧାରଣା ବୋଲି କିଛି ନାହିଁ। ଲକ୍ଷ୍ୟ ମାତ୍ର ଗୋଟିଏ । ବିଶ୍ୱ ସଂସ୍କୃତି ସହିତ ଆମକୁ ପାଦ ମିଳାଇ ଚାଲିବାକୁ ହେବ । ନ ହେଲେ ଆମେ ଆଧୁନିକ ହୋଇ ପାରିବୁ ନାହିଁ । ଉପଭୋକ୍ତା ସଂସ୍କୃତିର ଅଂଶ ହୋଇ ନିଜକୁ ଧ୍ୱଂସ ମୁଖରେ ଆଗେଇ ଦେଇ ନ ପାରିଲେ ଜୀବନର ସାର୍ଥକତା କ'ଣ ? ଶତଶତକର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ ଦଶକରେ ଆମେ ରେଭେନ୍‌ସା କଲେଜର ଛାତ୍ରମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ମଞ୍ଚସ୍ଥ ଗଲସ୍‌ୱର୍ଦ୍ଦିଙ୍କର 'ଷ୍ଟ୍ରାଇଫ' ନାଟକର ଓଡ଼ିଆ ରୂପ ଦେଖିଥିଲୁ । ତହିଁରେ ତରୁଣ-ଦର୍ଶକ ଗୋଷ୍ଠୀର ତୀବ୍ର ଅସନ୍ତୋଷ ଆମର ଏବେ ମଧ୍ୟ ସ୍ମରଣ ଅଛି । ଏଇଟି ବୋଧହୁଏ ଇଂରାଜୀ ନାଟକର ଓଡ଼ିଆ ଅନୁବାଦର ପ୍ରଥମ ମଞ୍ଚାବତରଣ । ଏଥିରେ ଶବ୍ଦର କୌଣସି ଇଙ୍ଗିତବଦ୍ଧ କ୍ରୀଡ଼ା ନ ଥିଲା କିମ୍ବା ସାଙ୍କେତିକ ଦୃଶ୍ୟ ମାଧମରେ କୌଣସି ବିଶେଷ ପ୍ରତୀକକୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଉପରେ ଲଦି ଦିଆଯାଇ ନଥିଲା । ଆବେଗକୁ ଯଦି ନାଟକର ସଫଳତାରେ ଏକ ବିଶେଷ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରୁଥିବାର କୁହାଯାଏ, ତେବେ ଏଥିରେ ତା'ର ମଧ୍ୟ ଅଭାବ ନଥିଲା । ତଥାପି ଏହା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଭାବିତ କରି ପାରିଲା ନାହିଁ । ନାଟକର ବିଷୟ ବସ୍ତୁହିଁ ସେ ସମୟକୁ ଚାହିଁ ଆମ ରାଜ୍ୟ ପାଇଁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅପରିଚିତ ଥିଲା । ଶିଳ୍ପ ସଂସ୍କୃତି ଏବଂ ତା'ର ଅବକ୍ଷୟୀ ରୂପ ସହିତ ଓଡ଼ିଆମାନେ ସେତେବେଳେ ପରିଚିତ ନ ଥିଲେ ।

ଏହା ଏକ ପ୍ରମାଣିତ ସତ୍ୟ ଯେ, ପରିସ୍ଥିତି, ପରିବେଶ ଏବଂ ସମୟକୁ ସ୍ମରଣ କରି ସ୍ରଷ୍ଟା ଯଦି ସୃଷ୍ଟି କର୍ମରେ ନିୟୋଜିତ ରହନ୍ତି, ତେବେ ସଫଳତା ମିଳିବାର ସମ୍ଭାବନା ଯଥେଷ୍ଟ ଅଧିକ । ନିଜକୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସ୍ତରକୁ ନ ଆଣି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ନିଜ ସ୍ତରକୁ ଉଠାଇ ନେବା ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ୟମ କଲେ ଅବସ୍ଥା କ'ଣ ହୁଏ, ତାହା ଆମେ ଦେଖିଛେ । ଷଷ୍ଠ ଦଶକବେଳକୁ ଆମର ବ୍ୟବସାୟୀ ମଞ୍ଚର ଅବସ୍ଥା ଯାହା,

ତହିଁରେ ନୂତନ ପ୍ରାଣସ୍ପନ୍ଦନ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ପାଇଁ ଯେଉଁଭଳି ଚିନ୍ତା କରାଯିବା କଥା, ତାହା ଯେ କରାଯାଇ ନାହିଁ ଏହା ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ହେବ । ଅଥଚ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଯୁଗର ପ୍ରଖ୍ୟାତ ତ୍ରୟୀ 'ପଟ୍ଟନାୟକ-ମିଶ୍ର-ଛୋଟରାୟ' ସେତେବେଳେ ମଧ୍ୟ ସକ୍ରିୟ ଥିଲେ । ତେବେ ଯେଉଁ ଶୈଳୀର ନାଟକ ଲେଖି ସେମାନେ ବ୍ୟବସାୟୀ ମଞ୍ଚକୁ ତାହାର ଶୀର୍ଷରେ ପହଞ୍ଚାଇ ଦେଇଥିଲେ, ତାହା ପୁରୁଣା ହୋଇ ସାରିଥିଲା । ରୁଚିପରିବର୍ତ୍ତନ ହେତୁ ଦର୍ଶକମାନେ ଚାହୁଁଥିଲେ ଆଉ କିଛି ଚମତ୍କାରିତା, ଯାହା ସେମାନଙ୍କୁ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ କରି ମନୋରଞ୍ଜନ କରି ପାରିବ । ନିଃସନ୍ଦେହରେ ତହିଁରେ ବୌଦ୍ଧିକତାର କୌଣସି ସ୍ଥାନ ନଥିଲା । କାରଣ ନାଟକର ଦର୍ଶକ ଗୋଷ୍ଠୀ ମୁଖ୍ୟତଃ ଆସୁଥିଲେ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଗୋଷ୍ଠୀରୁ ଏବଂ ଏସବୁ ଛଦ୍ମ ବୌଦ୍ଧିକତା ସହିତ ସେମାନଙ୍କର କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ନ ଥିଲା ।

ବ୍ୟବସାୟୀ ମଞ୍ଚର ପତନ ପରେ ଭଞ୍ଜକିଶୋର ସେତେବେଳର ଯାତ୍ରା (ଆଜିର ଗଣନାଟ୍ୟ ନୁହେଁ) ଦଳକୁ ଚାଲିଗଲେ ଏବଂ ସେଠାରୁ ଫେରି ଆସିଲେ ଅସଫଳତାର ଛାପ ପିଠିରେ ଧରି । ବ୍ୟବସାୟୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଏବଂ ଯାତ୍ରା- ଏ ଉଭୟର ଦର୍ଶନ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ହୋଇଥିବାରୁ ସେଠାରେ ତାଙ୍କର ସଂସ୍କୃତି ସଂକଟ ଦେଖା ହେଇଥିଲା ଏବଂ ଏହି କାରଣରୁ ତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟାବର୍ତ୍ତନ । ରାମଚନ୍ଦ୍ର ନାଟକ ଲେଖା ବନ୍ଦ ରଖି ହୁଏତ ବୃତ୍ତି ନିମନ୍ତେ ଅଧିକ ସମୟ ଦେଲେ । ଛୋଟରାୟ ମଜ୍ଜି ରହିଲେ ନୂତନ ଭାବରେ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ରଚନାରୁ ପ୍ରାପ୍ତ ଲୋକପ୍ରିୟତାର ଆନନ୍ଦ ଉପଭୋଗରେ । ଓଡ଼ିଶାରୁ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକର ଯୁଗ ଶେଷ ହୋଇଗଲା ଏବଂ ତା' ସହିତ ଶେଷ ହେଲା ନାଟକରୁ ଓଡ଼ିଆ ସଂସ୍କୃତି ଓ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ରୂପାୟନର ଏକ ଅଫେରା ଅଧ୍ୟାୟ । ଇତି ମଧ୍ୟରେ ଓଡ଼ିଶାରେ ଗ୍ରୁପ୍-ଥିଏଟର ପରମ୍ପରାର ଆରମ୍ଭ ହୋଇ ସାରିଥିଲା, ଯାହାର ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ ଥିଲେ ମନୋରଞ୍ଜନ । ନୂତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ନାଟକ ରଚନା କରି ସେ ତାଙ୍କର ପୂର୍ବାର୍ଜିତ ନାଟ୍ୟକାର ଖ୍ୟାତିକୁ ପରିମାର୍ଜିତ କରି ଚାଲିଥିଲେ ଏବଂ ତାଙ୍କ ନାଟକର ଏକ ଦର୍ଶକ ଗୋଷ୍ଠୀ ମଧ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଯାଇଥିଲେ । ଏହି ସମୟ ବେଳକୁ ତରୁଣ ଏକ ନାଟ୍ୟକାର ଗୋଷ୍ଠୀ ଆସରରେ ପ୍ରବେଶ କରି ସାରିଥିଲେ, ଯାହାର ପୁରୋଭାଗରେ ଥିଲେ ବିଜୟ ମିଶ୍ର ଏବଂ ତାଙ୍କ ସହିତ ଥିଲେ ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସ, ରତ୍ନାକର ଚଇନି, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ, ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ ରଥ ପ୍ରମୁଖ ।

ଗତ ଶତକର ସପ୍ତମ ଦଶକ ବେଳକୁ ନାଟ୍ୟକାର ରୂପରେ ଏଇମାନେ ହିଁ ଜଣାଶୁଣା ଥିଲେ । ଏମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ବିଜୟ ମିଶ୍ର ଆସିଥିଲେ ବ୍ୟବସାୟୀ ମଞ୍ଚବାଟ ଦେଇ । ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ ରଥଙ୍କ ପଛରେ ମଧ୍ୟ ବ୍ୟବସାୟୀ ମଞ୍ଚର ମୋହର ବାଜିଥିଲା । ଅନ୍ୟମାନେ ଗ୍ରୁପ୍ ଥିଏଟରର ଦଳର ନାଟ୍ୟକାର । ସମସ୍ତଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ ଶୈଳୀଥିଲା ସତ୍ୟ, ତେବେ ମନୋରଞ୍ଜନ ହିଁ ମୁଖ୍ୟତଃ ଏହି ସମୟର ନାଟ୍ୟଧାରାର ନିୟନ୍ତ୍ରଣରେ ଥିଲେ । ଏହି ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ସମସ୍ତେ ନଗର-ମୂଳ ଥିଲେ ଏବଂ ଯେହେତୁ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ-ଗୋଷ୍ଠୀ ନଗରରେ ରହୁଥିଲେ, ଏମାନେ ଅଧିକାଂଶ ମନୋରଞ୍ଜନୀୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀର ପକ୍ଷପାତି ହୋଇ ପଡ଼ିଥିଲେ । ତହିଁରୁ ଆତ୍ମରକ୍ଷା କରିବା ଏମାନଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ନଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ପାଇଁ ଏମାନଙ୍କର କିଛି କିଛି ଅବଦାନ ରହିଛି ନିଶ୍ଚୟ । ଅନ୍ତତଃ, ନାଟକର ସେହି ଘୋର ଦୁର୍ଦ୍ଦିନରେ ମଞ୍ଚର ପାଦ ପ୍ରଦୀପ ଜଳାଇ ରଖି ନାଟକର ଇତିହାସ ରଚନା ପାଇଁ ଏମାନେ ଯେଉଁ ଅକୁଣ୍ଠ ଅବଦାନ ରଖିଯାଇଛନ୍ତି, ତାହାକୁ ନିଶ୍ଚୟ ପ୍ରଶଂସା କରିବାକୁ ହେବ । ଏହା ପରେ ଅଷ୍ଟମ ଦଶକରେ ନାଟକର ମୋଡ଼ ପୁନର୍ବାର ବଦଳି ଥିବାର ଦେଖାଯାଉଛି । ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ନାଟ୍ୟଧାରାର ବିଧ୍ୱସ୍ତ ଏବଂ ପରାଜିତ ଗର୍ଭରୁ ନୂତନ ଏକ ନାଟ୍ୟଧାରା ଜନ୍ମ ନିଏ, ସେ ଦେଶର return to form ର ଆହ୍ୱାନ ଯେଉଁମାନଙ୍କର ନାଟ୍ୟ ଦର୍ଶନ ପ୍ରସ୍ତୁତିରେ ସହାୟକ ହୋଇଥିଲା ସେମାନଙ୍କ ମଧରେ ରତି ମିଶ୍ର, କୁଞ୍ଜରାୟ, ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠୀ, ପଞ୍ଚାନନ ପାତ୍ର, ଦିଲ୍ଲୀଶ୍ୱର ମହାରଣା, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର(ଅଧ୍ୟାପକ), ଦ୍ୱାରିକା ନାଥ ନାୟକ, ଚିନ୍ମୟ ଦାସ ପଟ୍ଟନାୟକ, ହେମେନ୍ଦ୍ର ମହାପାତ୍ର, ଶଙ୍କର ତ୍ରିପାଠୀ, ବିଜୟ ଶତପଥୀ, ନାରାୟଣ ସାହୁ ପ୍ରମୁଖ ଥିଲେ ବା ଅଛନ୍ତି ।

ନାଟକ ପାଇଁ ଏବେ ବିଭିନ୍ନ ଅଞ୍ଚଳରେ ହେଉଥିବା ନାଟ୍ୟ ପ୍ରତିଯୋଗିତାଗୁଡ଼ିକ ମଞ୍ଚ ଯୋଗାଇ ଦେଉଛନ୍ତି । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାର ଯଶପ୍ରାପ୍ତି ନିମନ୍ତେ ସୁଯୋଗର ଅଭାବ ନାହିଁ, ହେଉ ପଛେ ତାହା ଗୋଟିଏ ରାତି ପାଇଁ । ଏମାନଙ୍କ ପୂର୍ବଗୋଷ୍ଠୀର ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ କିଛି ଗଣନାଟ୍ୟ ଜଗତକୁ ଚାଲିଗଲେ । ସେଠାରେ ପଇସା ଥିଲା । ନାମ ଖ୍ୟାତି ମଧ୍ୟ କିଛି ମିଳୁଥିବ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଯେଉଁ ସ୍ୱୀକୃତି ସେମାନଙ୍କୁ ଦେଇଥିଲା, ତାହା ବଦଳରେ ସେମାନେ ନୂଆ କ୍ଷେତ୍ର ଆବିଷ୍କାର ନିମନ୍ତେ ଅଭିଯାନ ଆରମ୍ଭ କଲେ । ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ କେହି କେହି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଜଣେ ଜଣେ

ବଡ଼ ସମୀକକ୍ଷ ମଧ୍ୟ ହୋଇ ବସିଲେ । ନାଟକ ଲେଖୁଥିଲା ବେଳେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ସେମାନେ କିଭଳି ଅବିସ୍ମରଣୀୟ ଭାବରେ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ କରିଛନ୍ତି, ସଭା ସମିତିରେ ତା'ର ବିବରଣୀ ମଧ୍ୟ ବାରମ୍ବାର ଶୁଣିବାକୁ ମିଳିଲା । କବର ଖୋଳି ପୂର୍ବଜମାନଙ୍କର ଦୋଷ ତ୍ରୁଟିର ସନ୍ଧାନ ମଧ୍ୟ କଲେ । ସ୍ରଷ୍ଟା ଯେଉଁଠି ନିଜ ସୃଷ୍ଟିର ସମୀକ୍ଷକ ହୋଇ ବସନ୍ତି, ସେଠାରେ ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ର ପ୍ରତି ସେମାନଙ୍କର ନିଷ୍ଠାର ସନ୍ଦେହ ଆସିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ବିଶ୍ୱ ନାଟକ ସହ ସମାସନରେ ବସିବାର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଧିକାରୀ – ସେ ସବୁ ଆଲୋଚନାରୁ ଏହି ଭଳି ଏକ ଧାରଣା ଆସିଯିବା ପରେ ଜାତୀୟସ୍ତରରେ କେବଳ ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କ ନାମର କୁଣ୍ଠିତ ଉଚ୍ଚାରଣ ବ୍ୟତୀତ, ଏହି ବିଶ୍ୱବିଶ୍ରୁତ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କର ସାମାନ୍ୟତମ ଉଲ୍ଲେଖ କାହିଁକି ମିଳେ ନାହିଁ, ଏ ପ୍ରଶ୍ନ ଅନୁତ୍ତରିତ ରହିଯାଏ । ଏହି ଯୁଗର ଜଣେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏକ ସଦ୍ୟତମ ନାଟକର କିଛି ଅଂଶ ଦେଖିବାର ସୁଯୋଗ ଏବେ ମିଳିଲା । ବୟସ୍କା କନ୍ୟା ସମ୍ମୁଖରେ ପ୍ରୌଢ଼ା ଜନନୀଙ୍କର ବିବାହର ଦେହଲୀଳାର ବିଶଦ ବର୍ଣ୍ଣନା ହେଉଛି ଏହାର କଥାବସ୍ତୁ । ନାଟକର ଆରମ୍ଭରୁ କଙ୍କାଳସାର ଝିଅମାନେ ଯଥା ସମ୍ଭବ ସ୍ୱଳ୍ପ ବସ୍ତ୍ରରେ ଲଜ୍ଜା (ଯଦି ସେ ବିଷୟରେ କୌଣସି ସଚେତନତା ସେମାନଙ୍କର ଥାଏ) ଢ଼ାଙ୍କି ମଞ୍ଚ ଉପରେ ମଡେଲିଂର ଅଭିନୟ ଦୀର୍ଘ ସମୟ କରିବାର ଦେଖି ପ୍ରାଣ ଶୀତଳ ହୋଇଗଲା । ନାଟକ ଯେହେତୁ ଆଧୁନିକ ତେଣୁ ସେଥିରେ ଦେହବାଦର ବନ୍ଦନା ନିର୍ଣ୍ଣୟ ରହିବା କଥା । ତାହା ଗୋଟିଏ କଥାରେ ମଞ୍ଚ ନାଟକ ପାଇଁ ଅଭୂତପୂର୍ବ । ମଞ୍ଚନାଟକ ଯେତେ ଯାହା ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଗଣନାଟ୍ୟ ପାଖକୁ ଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । ଏହି ଭଳି ଏକ ସ୍ଥିର ବିଶ୍ୱାସ ମୂଳରେ ଏହି ନାଟକ କୁଠାରାଘାତ କରିଛି ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ପ୍ରଶ୍ନ ହେଉଛି ଏଭଳି କାହିଁକି ହେଉଛି ? ମଞ୍ଚ ନାଟକର ଯେଉଁ ବଳିଷ୍ଠ ପରମ୍ପରା ଓ ଐତିହ୍ୟ ଥିଲା, ତାହାକୁ କାହିଁକି ଭାଙ୍ଗି ଦିଆଯାଉଛି ? ଏ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ଅତ୍ୟନ୍ତ ସ୍ପଷ୍ଟ । ଯୁବ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଯୌନ ଚେତନାକୁ ଉତ୍ତେଜିତ କରାଇ ଶସ୍ତା ଲୋକପ୍ରିୟତା ଲାଭ ମାଧ୍ୟମରେ ଗଣ ନାଟ୍ୟ ପାଖକୁ ଫେରିଯିବାର ଭଏ ହଉଛି ଏକ ବିକୃତ ମାନସିକତା । ମନୋରଞ୍ଜନ ନାମରେ ଗଣନାଟ୍ୟ ଗୁଡ଼ିକରେ ଯାହା ହେଉଛି ତାହା ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି ।

ତିନି, ଚାରୋଟି ଶସ୍ତା ବମ୍ବେ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରକୁ କଳାହୀନ ଭାବରେ ପଞ୍ଚ୍ କରି ପାରିଲେ ଯାହା ହୁଏ, ତାହା ହେଉଛି ଗୋଟିଏ ଗଣନାଟ୍ୟ । ଏହି ଧରଣର ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ଯେ

ଦେଶ ବା ଜାତିର କଳା, ସଂସ୍କୃତି ବା ଐତିହ୍ୟର ଧାର ଧାରେ ନାହିଁ, ଏହା ନ କହିଲେ ମଧ୍ୟ ଚଳିବ । ଦେହକୁ ପଣ୍ୟ ରୂପରେ ବ୍ୟବହାର କରି ଅର୍ଥ ଉପାର୍ଜନର ପଶ୍ଚିମୀ ଦର୍ଶନ ହିଁ ହେଉଛି ଏହାର ଜୀବନ ବେଦ । ଜଗତି କରଣର ଆଳରେ ସାଧାରଣ ଜନତା ମଧ୍ୟରେ ଏହି ବିଭତ୍ସ ଚେତନା ପ୍ରସାରିତ କରିଦେବା କେତେ ସହଜ ତାହା ବମ୍ବେ ନଗରୀର ଧୂର୍ତ୍ତ ବଡ଼ପଣ୍ଡାମାନେ ଭଲଭାବରେ ଜାଣନ୍ତି । ଗୋଟିଏ ସମୟରେ ବଙ୍ଗଳା ଯାତ୍ରା ଓଡ଼ିଆ ଗଣନାଟ୍ୟର ଆଦର୍ଶ ଥିଲା । ଆଜି ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆମାନଙ୍କ ପାଇଁ ବମ୍ବେର ତୃତୀୟ ଶ୍ରେଣୀର ଚଳଚିତ୍ର ହେଉଛି ଧ୍ରୁବ ତାରା । ବମ୍ବେ ପାଇଁ ପ୍ରେରଣା ଆସୁଛି ସାଗର ପାରିରୁ । ଓଡ଼ିଆ ଗଣନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ପାଇଁ ବମ୍ବେ ହାତ ପାଖର ସ୍ଥାନ । ସେହି ବାଟରେ ତାହା ମଞ୍ଚ ନାଟକର ପରିସର ମଧ୍ୟକୁ ପଶି ଆସୁଛି ।

ଏ ସବୁ ଦେଖିବା ପରେ ଗୋଟିଏ କଥା ମନକୁ ଆସୁଛି । ଊନବିଂଶ ଶତକର ମଧ୍ୟ ଭାଗରେ ପାର୍ସୀ ଥିଏଟର କମ୍ପାନୀଗୁଡ଼ିକ ଅବିଭକ୍ତ ମହାରାଷ୍ଟ୍ରର ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରାନ୍ତରୁ ଉଦିତ ହୋଇ ସାରା ଦେଶରେ ନଗ୍ନତା ଓ ଅଶ୍ଳୀଳତାର ଏକ ଉତ୍ତାଳ ସ୍ରୋତ ଛୁଟାଇ ଦେଇଥିଲେ । କହବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ, ଆଜିର ଗଣନାଟ୍ୟ ଏବଂ ସେ ଯୁଗର ପାର୍ସୀ ଥିଏଟର କମ୍ପାନୀଗୁଡ଼ିକର ବ୍ୟବସାୟିକ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଏକ ହୋଇଥିବାରୁ ନାଟ୍ୟିକ-ଦର୍ଶନ ମଧ୍ୟ ସମଶ୍ରେଣୀୟ । ତେବେ ଏ ଗୁଡ଼ିକର ଅବାଧ ପ୍ରଦର୍ଶନ ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରଥମ ପ୍ରତିବାଦର ସ୍ୱର ଉଠାଇଥିଲେ, ସେ ସମୟର ନିଷ୍ଠାପର ସାହିତ୍ୟସେବୀ ଶିକ୍ଷିତ ଯୁବଗୋଷ୍ଠୀ । ତାହାରି ଫଳରେ ହିଁ ଏ ଗୁଡ଼ିକ ବନ୍ଦ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା । ସେ ଯୁଗର ତୁଳନାରେ ଆଜି ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ବହୁଗୁଣିତ ହୋଇଛି ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ସଂସ୍କୃତି ସଚେତନତା ଯଥେଷ୍ଟ ହ୍ରାସ ପାଇଛି । ସଂସ୍କୃତି ଏକ ଅର୍ଜିତ ପଦାର୍ଥ ନୁହେଁ, ତାହା ଯୁଗ ଯୁଗର ଉତ୍ତରାଧିକାର ସୂତ୍ରେ ପ୍ରାପ୍ତ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବସ୍ତୁ । ଅର୍ଥ କୌଳିନ୍ୟଦ୍ୱାରା ତାହା ମିଳେ ନାହିଁ । ଶିକ୍ଷାର ପ୍ରସାର ସହିତ ତାହାର ପ୍ରସାର ଘଟେ ନାହିଁ । ଉପଭୋକ୍ତା ସଂସ୍କୃତିର ଅପାତଃରମ୍ୟ ଆକର୍ଷଣ ଏଡ଼ାଇ ମେଷଚର୍ମାବୃତ୍ତ ଶିଆଳ ରୂପୀ, ଧୂର୍ତ୍ତ ବ୍ୟବସାୟୀ ଗୋଷ୍ଠୀର ପ୍ରଲୋଭନର ଚକ୍ରବ୍ୟୂହ ମଧ୍ୟରୁ ଆତ୍ମରକ୍ଷା କରି ବାହାରି ଆସିବା ଏତେ ସହଜ ନୁହେଁ । ଏଇ ତଥାକଥିତ ସ୍ରଷ୍ଟାମାନଙ୍କ ହାତରେ ଅଛି ଲୋକପ୍ରିୟତାର ଟ୍ରମ୍ପ କାର୍ଡ଼ । ବକ୍ସ ଅଫିସ୍ ରେକର୍ଡ଼ ଭାଙ୍ଗିବାର ଦୁର୍ଦ୍ଦମନୀୟ ଅହଂକାର । ଯାହା ଏଥିରେ

ସେମାନଙ୍କୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିବ, ତାହାହିଁ ସେମାନଙ୍କର ସଂସ୍କୃତିର ଆରାଧ୍ୟ ହେବ । ତେଣିକି ଦେଶୀ ସଂସ୍କୃତି ଭାସି ଯାଉ । ନିଜର ପକେଟଟି ପୂର୍ଣ୍ଣ ଥିଲେ ହେଲା । ତଥାପି ଅଛନ୍ତି କେତେକ ନିଷ୍ଠାପର ସାଧକ, ଯେଉଁମାନେ ଏହି ଶସ୍ତା ଲୋକପ୍ରିୟତାରେ ନ ଭୁଲି ନିଜ ବାଟରେ ନିଜେ ଚାଲିଛନ୍ତି । ଆମର ଚିନ୍ତା ସେହିମାନଙ୍କ ପାଇଁ । ବିଶ୍ୱାସ, ଆସନ୍ତା କାଲିର ଇତିହାସ ଏହିମାନଙ୍କୁ ନେଇ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ ହେବ ଏବଂ ଅଗାଡ଼ିମାନଙ୍କୁ କାଳର ସ୍ରୋତରେ ଭାସିଯିବାକୁ ପଡ଼ିବ ।

ଏତେ ସବୁ ବିଷୟ ଲେଖିବାର କୌଣସି ଯଥାର୍ଥତା ରହୁ ନାହିଁ ଏଇ କାରଣରୁ ଯେ, ଏକଥା ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି । ସମସ୍ତଙ୍କ ଜ୍ଞାତସାରରେ ଏହି ମହାଯଜ୍ଞ ଚାଲିଛି, ଯେଉଁଠି ସଂସ୍କୃତି ଆହୂତି ସ୍ୱରୂପ ଅର୍ପିତ ହେଉଛି । ପ୍ରତିବାଦ କିମ୍ୱା ପ୍ରତିରୋଧ ନାହିଁ । ଅଥଚ କେତେକ ତୁଚ୍ଛ କାରଣରୁ ଏଠାରେ କେତେ ଆନ୍ଦୋଳନ ହୋଇଯାଉଛି । "ଅଶୋକ" ନାମକ ମନୋରଞ୍ଜନାତ୍ମକ ଚଳଚିତ୍ର କଥା ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ସ୍ମରଣ କରାଯାଇପାରେ । ପ୍ରଚାରକରାଗଲା, ସେଥିରେ କୁଆଡ଼େ ଓଡ଼ିଶୀ-ସଂସ୍କୃତିର ଅପପ୍ରଚାର କରାଯାଇଛି । କାହୁଁ କାହୁଁ ସ୍ୱେଚ୍ଛାସେବୀମାନେ ବାହାରି ପଡ଼ିଲେ । ଆରମ୍ଭ ହୋଇଗଲା ପ୍ରଦର୍ଶନ, ଧାରଣା, ସ୍ଲୋଗାନ ଇତ୍ୟାଦି । ଅଥଚ ପ୍ରକୃତରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ସେଥିରେ ଓଡ଼ିଶା ବା ସେ ଯୁଗର କଳିଙ୍ଗ ସମ୍ପର୍କରେ ସାମାନ୍ୟ ସୂଚନା ମାତ୍ର ଅଛି । ବରଂ ଏ ଭୂମିରେ କେହି କେବେ ଉପବାସରେ ରୁହନ୍ତି ନାହିଁ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ଏହାର ମାହାତ୍ମ୍ୟକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିନିଆଯାଇଛି । ଏହି ଧରଣର ଶହ ଶହ ଚଳଚିତ୍ର ପ୍ରତ୍ୟେକ ବର୍ଷ ଆରବସାଗର କୂଳର କାରଖାନାରୁ ବାହାରି ସାରା ଦେଶରେ ବିଛାଡ଼ି ହୋଇ ଯାଉଛି । ସେଥିପାଇଁତ କାହିଁ ପ୍ରତିବାଦର ସାମାନ୍ୟ ଶବ୍ଦଟିଏ କେଉଁଠୁ ଶୁଣାଯାଉ ନାହିଁ । ଆମେ ଜାଣୁ ଏ ସବୁ ପ୍ରତିବାଦର କୌଣସି ଅର୍ଥ ନାହିଁ । ଏହା ଅରଣ୍ୟ ରୋଦନ ମାତ୍ର । ଶେଷରେ ଗୋଟିଏ କଥା ମାନନୀୟ ପାଠକ ବୃନ୍ଦ, ଆମେ ଜାଣୁ ଯେ, ଆପଣମାନେ ଅନେକ ବିଷୟରେ ଖବର ରଖନ୍ତି ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ଏ ପ୍ରବନ୍ଧ ପଢ଼ିବା ପରେ ଆପଣମାନେ କହିପାରିବେ ନାହିଁ ଯେ, ନିର୍ଲ୍ଲଜତା, ଅଶ୍ଳୀଳତା ଆତ୍ମମ୍ଭରିତା, ଅନ୍ୟାୟ ଏବଂ ଅବିଚାରର ଏ ସମ୍ୱାଦ ଆପଣମାନଙ୍କୁ ପୂର୍ବରୁ ଜଣାଇ ଦିଆଯାଇ ନାହିଁ । ଆପଣମାନେ ଅବହିତ ହୁଅନ୍ତୁ ।





ଦିବ୍ୟଦୂତ ପ୍ରକାଶନୀ



ISBN-978-93-84203-22-1



978-93-84203-22-1